ك. ستانسلافسكي

حياتي في الفن

الجزء الثاني

ترجمة

دريني خشبة

الكتاب: حياتي في الفن (الجزء الثاني)

الكاتب: ك. ستانسلافسكي

ترجمة: دريني خشبة

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

ستانسلافسكي ، ك.
حياتي في الفن (الجزء الثاني) / ك. ستانسلافسكي ، ترجمة: دريني خشبة
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٤٥٠ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٢ – ٦٨ – ٦٨١٨– ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ٨١٨٠ / ٢٠٢٠

حياتي في الفن





الفصل الثامن والعشرون

نميروفتش دانشنكو

المؤلف يخرج ملهاة شيكسبير: جعجعة بلا طحن.. منظر من تورين.. كيف اتجه المؤلف إلى المذهب الواقعي.. احذر أن يكون كل همك أن تصبح معبودا للجماهير فتفشل فشلا ذريعا.. أعظم حادث في حياة المؤلف هو لقاؤه مع نميروفتش دانشنكو– الدعامة الثانية للمسرح الروسي.. ماذا يجب أن يتوفر في المخرج أو المدير الفني من الثقافات المسرحية.. دانشنكو في مدرسة محبي الطرب.. صراحة دانشنكو في إعطاء رأيه في الممثلين.. مؤتمر مطعم السوق السلافية لإنشاء مسرح حديث ينهض بالفن الروسي.. أهم أغراض المؤتمر.. كيف تم اختيار ممثل الفرقة؟.. نميروفتش يختص بالناحية الأدبية (اختيار الروايات) وستانسلافسكي يختص بالإخراج.. الفيتو الأدبي والفيتو الفني!.. أعمال المؤلف الخرافية خارج المسرح لا تعوقه عن التمثيل والإخراج.. أعدوا أماكن الراحة والترفيه للممثلين.. ليس ثمة أدوار صغيرة، ولكن هناك ممثلون صغار فقط..

بعد أن اشتعلت النار في أصابعي بسبب ما لقيته من "عطيل" وجدت من المزعج الإقدام على تمثيل أي مأساة بعدها، ولما كانت حياة عاشق المسرح مما لا يطاق ما لم يقم فيها بعمل تمثيلي يربطه بمحبوبه، ويجعله يزهى في دنيا الفن بالنعال الإسبانية وسيوف العصور الوسطى، فقد اعتزمت أن أجرب حظي في الملهاة. وكان هذا هو الذي دفعني إلى إخراج ملهاة شكسبير المرحة: "جعجعة بلا طحن".

وكان ثمة سبب آخر، لا بأس من الاعتراف به هنا.

تصادف وأنا أزور إيطاليا ومعي زوجتي أن رأينا في حدائق تورين بوابات قلعة

عتيقة من طراز العصور الوسطى. وقد أنزلوا لنا جسرا كان يحدث ضجيجا كبيرا وهو يهبط لكي يصل بين صفتي خندق ممتلئ بالمياه. وما كاد الجسر يستوي بين الضفتين حتى انفتحت بوابة القلعة محدثة صريرا عاليا.. ودخلنا من البوابة فإذا نحن نرى أنفسنا في مدين من مدن عصر الإقطاع في القرن السادس عشر، لم تكن لتدور للإنسان في بال إلا في حلم من الأحلام. لقد وجدنا أنفسنا نضرب في أزقة ضيقة ذات بيوت على الجانبين، بصفين من الأعمدة المسقوفة يمشي تحتها المارة، وفي وسط القلعة ميدان واسع على أحد جوانبه كاتدرائية بسيطة وتتفرع من الميدان مماش وحوار ضيقة أخرى، بها أحواض للماء.. ثم إذا نحن ننتهي إلى قصر صاحب القلعة نفسه، محوطا بخندق خاص به، غير الخندق الخارجي، وله جسره الآخر الضخم. وكانت هذه المدينة كلها مصورة الجدران بتصاوير إيطالية بديعة متألقة.

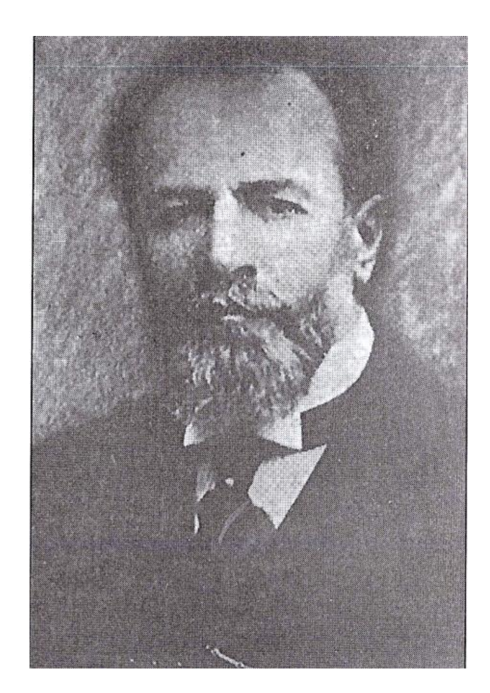
وبالقرب من بوابات مدخلها وقف جنود شاكو السلاح، وأعلى منهم أبراج ترقى إليها مطالع ذات درج، وفيها فجوات للمدافع والقربينات. ومن حول المدينة كلها سور مسنن تحرسه حامية خاصة.. وفي الداخل زحمة من الناس يسعون في مناكبها– فيهم أبناء البلد والخدم والتجار... وهم جميعا يحيون في تلك المدينة الخيالية، وعليهم أردية العصور الوسطى وملابسها، لا يخلعونها أبدا. وعلى جوانب الطرق كلها كثير من دكاكين القصابين وباعة الخضر والفاكهة... ومن فوق الدكاكين ترى نافذة بعض رجال الحاشية.. حاشية صاحب القصر طبعا.. وقد انفتحت لتظهر فيها سراويله وصداراته.. علقها حضرته لتتشمس، وتتهوى.. وإن كان هواء القلعة خامدا خانقا.

فإذا تركت هذا وذاك، ومررت بدكان حداد من صانعي السلاح كادت أصوات المطارق تصم أذنيك، وزفير النار يلفح وجنتيك، ويأخذ عليك أنفاسك.. ثم لا تلبث أن يمر بك قسيس متغضن الجبين مكتئب المحيا، يتبعه راهب حافي القدمين، عاقد زناره حول وسطه، حليق القفا.. ثم يفاجئك أحد أبناء البلد وهو

يدندن بأغنية غرامية.. كما تفاجئك إحدى بنات الهوى بإشارات وغمزات لكي تتفضل بزيارتها في الحان.. أو الخان.. الذي تعمل فيه، وهو أيضاً من حانات العصور الوسطى. فإذا دفعك الفضول إلى الدخول رأيتهم يشوون كبشا بأكمله فوق نار ضخمة، وقد علقوا الكبش في سفود عظيم.

وقال لنا قائد الحرس: "إن القلعة خالية لأن السيد وأسرته غائبون ثم ذهب يرينا معالم هذه المدينة العجيبة، فشهدنا ثكنات الجنوب ومطبخهم الصغير، وبالقرب منه المطبخ الكبير الذي يعد طعام السيد، وقد تعلق فوق موقده عجل ضخم تحت سقف عال ولا ينقصه إلا أن ينزل ليدنو من النار فيكون شواء لجيش بأكمله. ثم تفرجنا على غرفة الغداء الفخمة ذات العرش الممرد للسيد والسيدة، وقد امتد أمام العرش سماط تحمله تماثيل لخيول، أو سيسيات قميئة... وهذه هي المائدة.. ثم شهدنا الحوش الداخلي الذي رأينا في الأدوار العليا المشرفة عليه بزاة الصيد وهي تخفق الهواء بأجنحتها وتشقه بصريرها.. لقد عادت توا من رحلة للصيد في صحبة أحد القناصين الذي كان لا يزال مرتديا ثياب صيده، وهي أيضا من طراز العصور الوسطى.

ودخلنا إلى غرفة العرش التي كانت الصور تحلي جدرانها.. صور أجداد السيد التي كانت تحمل كتابات ومواعظ استطالت حروفها واتجهت نحو أفواه السادة أصحابها، كأنما أراد المصور الحصيف أن يوهم رائيها بأن هذه الحكم والمواعظ تخرج منها لتسمعه منطق أصحابها من وراء السنين والأيام.. والزمن الخالي! وفي حجرة النوم رأينا صورة ضخمة، وإذا هي تنفتح فتكون بابا عظيما يؤدي إلى بهو ضيق ينتهي إلى برج هو عبارة عن غرفة واحدة كبيرة فيها سرير ضخم له سجف وستائر، وقد غطيت جدران الغرفة الحجرية بأشرطة وأزهار وكتابات وطوامير من ورق البردي متعدد الألوان.



دانتشنكو العظيم

زميل المؤلف في إنشاء مسرح الفن

ومن ناحية أخرى رأينا سراويل السيد وسيفه وعباءته.. لقد كان النظام فوضى في الغرفة كلها.. أوه! إنها ليست غرفة السيد.. بل هي غرفة واحدة من خدمه.. أو حرسه!

وزرنا الكنيسة أيضا، وقضينا بعض الوقت في خلوة القسيس.

وما رأيت هذا حتى استطعت أن أفهم لأول مرة في حياتي معنى تلك العبارة التي كثيرا ما ترد في روايات شيكسبير: "أرسلوا إلى القسيس.. هاتوا القسيس!" وكيف كان القسيس يحضر في لحظة كلمح بالبصر، وإذا هو واقف رافعا يديه ليبارك الحاضرين. لقد كان هذا لكونه يعيش مع صاحب القلعة في القصر نفسه! ولا يكاد يبعد عن غرفته بغرفة أو اثنتين! وإذا أنت اخترقت البهو ودخلت الكنيسة.. فما أسرع ما تجد نفسك متزوجا في لحظة كلمح بالبصر كذلك! إلا ما

أعجب ما يشعر الذي يدخل هذه القلعة بروح العصور الوسطى!

واستقر رأييّ على أن أعيش لحظات في هذه المدينة من مدن عصر الإقطاع، لأجمع فيها طوابع العصور الوسطى وذكريات أهل تلك العصور من مصادرها الحقيقية.

لشد ما أسفت أن رأيت الأجانب يسمح لهم بقضاء الليالي الحمراء في تلك المدينة. ولقد بقينا فيها حتى لجاء إلينا من قال لنا إننا إن لم نغادر فسوف تغلق البوابات الرئيسية.

ومنذ ذلك الوقت، وأنا لا أنفك أبحث عن رواية استخدم فيها ذلك الجو الذي سحرني وأسكرني. رواية لا يكون همي فيها هو تصور خلجات الشاعر الذي كتبها، أو أن أخلق صورة حبيبة، أو أفسر عاطفة لم تخفق بها قلوب البشر، أو أجلو لهم فيها فكرة عزيزة عليهم.. ولكن لكي أستعمل في إخراجها تلك المادة الغالية النادرة التي وقعت عليها في تلك المدينة الخيالية السحرية. إن الذي كنت أفتقر إليه أشد الافتقار لم يكن المناظر والملابس لرواية من الروايات، بل رواية لما لدى من المناظر والملابس! إن هذا شيء عادي في أيامنا هذه. أما في تلك الأيام فقد كان شيئاً خيالياً لا يتصوره عقل.

ورحت أقلب صفحات شيكسبير صفحة بعد صفحة عسى أن أحقق هذا الغرض، حتى بدا لي أن الرواية التي تنطبق على أفكاري وتشفي غليلي من هذه الناحية هي ملهاة: "جعجعة بلاطحن".

وفضلا عن هذا فقد كانت الرواية حافلة بأدوار الملابس، لي، وللممثلين الآخرين. إلا أنني لم يطرأ على بالي شيء واحد: هل كان يناسبني هذا الدور الذي كان لابد لمن يقوم به أن يكون رجلا لا يعرف المسئوليات ولا يبالي بالهموم.. رجلا خالي البال.. مرحا، لا يحل في مكان إلا حل فيه الأنس وضج بالضحك.. هل كان هذا الدور يناسبني وأنا هذا المخلوق الهولة الطويل القامة الضخم الجثة؟!

هذا شيء لم يطرأ لي ببال إلا بعد أن ابتدأت التداريب بالفعل!

لقد قال لي أحدهم يوما:

"إن في الإمكان أن نفصل منك بنديكين.. ولكن لا يمكن مطلقا أن تكون بنديكا واحدا!" وبنديك هو اسم صاحب الشخصية التي كنت ألعبها في الملهاة.

فيا ليت شعري، كيف كنت مستطيعا أن أجد نفسي في هذا الدور الذي كان كل ما فيه لا ينطبق عليّ ويتعارض وطبيعتي؟

وبعد عذاب طويل، وألم نفساني مبرح، هداني الله إلى طريقة تنقذ الموقف، كان يبدو أنها شيء لا بأس به، أو أنها حل وسط والسلام. لقد استقر رأيي على أن أجعل الدور دور فارس أخرق.. لخمة! جندي لا يفكر في شيء مطلقا إلا في واجباته العسكرية.. فارس يكره صنف النساء جميعا.. ولاسيما بياتريس التي يتعمد إهانتها واحتقارها في زراية وإصرار. وكنت بهذا آمل أن أجد شخصية الصورة التي أنشدها في تلك الخشونة الخارجية التي يتسم بها الجنود. وكنت قد شغفت من قبل بمواراة نفسي خلف شخصية ما في كثير من الأدوار التي حدثتك عنها سالفا، لكن الذي كان يؤسفني ويحيرني هذه المرة أنني عجزت عن وجود الشخصية التي أستتر وراءها في دور بندك، ومن ثمة فقد غصت إلى ذقني مرة أخرى في رمالي الخائنة.. وبالأحرى في عادات الأوبريت القديمة وسيئاتها السالفة.. وهي الآفة التي كانت تصيبني دائما كلما لعبت دورا لا أصدر فيه عن نفسي، بل أصدر فيه عن تقليد غيري، مما تكون نتيجته الواضحة التي لا تحتاج إلى تفسير: الخيبة والإخفاق الشديد.

أما من حيث الإدارة المسرحية والإخراج المسرحي فقد أصبت فيهما قسطا أوفر من النجاح، لأن الرواية وجدت في ذلك القصر من قصور العصور الوسطى عشها الدافئ، وكنهها اللائق بها. وكنت أنا أيضا أشعر بالطمأنينة وأنا أجوس خلال هذا القصر حتى لكأني في بيتي. وذلك لأنني كنت أفهم من أمور ذلك القصر..

أعني تلك القلعة.. كل شيء.. فمن ذلك البيوت التي كان الشعب يعيش فيها، والمأوى الذي كان يتآمر فيه الدون جون وحاشيته، والمنزل من منازل هذه المدينة الإقطاعية الذي حلوا فيه، والمكان الذي تقابل فيه بوراتشيو وكونراد، ولماذا كان هذا اللقاء في أزقة هذه المدينة العجيبة الإقطاعية، وإلى أين ذهبوا بهما حينما ساقوهما إلى ذلك الزقاق القريب من ثكنات الجند التي كان يعقد فيها دوجبري مجلس بلاطه، وأين عقد زواج كلوديو، وأين حدثت الفضيحة التي وقعت في أثناء الزفاف.. في الكنيسة طبعا، وأين ذهب بندك ليتحدى كلوديو إلى المبارزة.. في المنزل نفسه الذي كان يقيم به الدون جون، وأين حدثت الحفلة التنكرية.. في الحوش الداخلي وفي الممرات الضيقة، وفي غرفة الطعام وفي غرفة العرش.

لقد كان كل شيء واضحا طبيعيا، مرتبا ترتيبا وفقا لما كان عليه أمر هذه القصور والقلاع في العصور الوسطى.

وكنت أحسب في ذلك الوقت أن المخرج لابد أن يدرس الجو المحلي لحياة الدور وحياة الرواية وأن يستشعر هذا الجو لكي يستطيع إظهاره للمتفرج، ولكي يجبر متفرجه هذا على العيش في ذلك الجو المحلي كأنه يعيش في موطنه وبين أهله. وبمضي الزمن أدركت المعنى الحقيقي لما يسمونه الواقعية.. أو المذهب الواقعي..

لقد أدركت أن الواقعية تنتهي حيث يبدأ الوجدان الأعلى.. وكان بحسبي بعد ذلك أن أدرك حاجة المخرج إلى زيارة المتاحف، والأسفار وجمع الكتب التي تتحدث عن الإخراج المسرحي التي لا غنى عنها لمن يتولى إخراج الروايات المسرحية– وهي تلك الكتب التي تحدثه عن المنحوتات والصور الشخصية وغيرها من صور الحياة الخارجية للناس جميعا.. والتي يستطيع بوساطتها تمييز نفسياتهم والتغلغل إلى ما تخفى ظواهرهم. لقد كنت إلى ذلك الوقت مولعا بجمع كل ما تصل إليه يدي من أي مكان وفي أي ناحية، ولكني منذ تلك اللحظة بدأت لا أهتم

إلا بالأشياء التي لها صلة بالمسرح وبعمل المخرج المسرحي.

إن الفائدة التي عادت عليّ من إخراج هذه الرواية تكاد تنحصر في أنني برهنت من جديد على أهمية تصور الشخصيات من وقاية نفسي من طرق التمثيل الآلية الضارة، أعني طرق القوالب والكليشيهات المحفوظة التي لا يجهلها صعاليك الممثلين. لقد كنت أظن أن الطريق الخلاق يبدأ من التصور الظاهري للشخصية وينتهي إلى الانفعال الداخلي، ولم يكن هذا الطريق، كما تبين لي فيما بعد، إلا واحدا من الطرق التي تؤدي إلى هذا الانفعال، وإنه لم يكن الطريق الوحيد الذي لا طريق غيره. وكم كان جميلاً أن يأتي تصور الشخصية من تلقاء نفسه دون أن أكد الذهن في سبيل تحقيقه، وكان أجمل من هذا أن أدرك حقيقة دوري فأبرزه على حقيقته تلك في الحال. ولكن هذا لم يكن هو الذي يحدث في معظم الحالات، وعندئذ كنت أجدني عاجزا– غلبانا– ولا حول لي ولا قوة–.. وكنت أسائل نفسي: "كيف السبيل إلى جعل هذا الدور دوري وملك يدي؟". لقد كنت أفكر في ذلك فأدمن التفكير، وأبذل كل ما في طاقتي للوصل إلى تحقيق هذا الأمل.. أو قل حل تلك المشكلة، وكان هذا كله يعود عليّ بالنفع، ويفيدني أكبر الفائدة، مذ كنت في أثناء بحثي، وجريي وراء تصور الشخصية، أبحث عنها في الحياة الواقعية، وكنت حالما أجدها أحاول نقلها إلى المسرح. أما قبل هذا، أي حينما كنت أبحث عن الطرق التي أمثل بها دورا بعينه، فلم أكن أصنع شيئا أكثر من دفن نفسي في القوالب القديمة المجللة بتراب الماضي، قوالب التقاليد والطرق المستنسخة المشفوفة، المنقولة عن ممثلي الأجيال القديمة (نقل مسطرة!) والخالية من أي إثارة للحياة. إن الممثل لا يستطيع مطلقا أن يجد في مخازن الاستيداع الروحية هذه أي إلهام يوحي إليه بالخلق الفني. والعجيب أن الممثلين لا يستلهمون ما يحفز بصائرهم في معظم الحالات إلا في هذه المخازن، ولهذا كان شتشبكين العظيم لا ينفك يوصينا بأن نلتمس مثلنا العليا في الحياة نفسها.

على أن الرواية نجحت كل النجاح بفضل الإخراج والإدارة المسرحية

وحدهما.. أما أنا في دوري فيها فلم أعجب إلا طالبات المدارس العليا الظريفات الرقيقات.

لقد كانت قلة مبالاة الجمهور في موسكو بالمسرح وأهله فيما مضى تزهد الممثلين في الحياة المسرحية، وتضطرهم اضطرارا إلى التفكير في التماس عمل آخر غير حرفة التمثيل وتوديع مسرحهم الحبيب وداعا لا لقاء بعده، أما الآن، وبعد ما أخذ الممثلون يصيبونه من ذاك النجاح الرخيص الذي أصبت أنا مثله في دوري البائس هذا الذي حدثتك عنه، فقد اجتاح الممثلين اتجاه مضاد، وأخذوا يتشبثون بعملهم المسرحي ولا يؤثرون عليه عملا آخر. وزاد الطين بله أن الممثلين لم يعودوا يفكرون في الفن الصحيح نفسه، بل كان أعظم همهم أن يصبحوا معبودات عظيمة القدر جليلة الخطر رفيعة المنزلة في نفوس الجماهير.. وبهذا غاض في نفوسهم الطموح إلى الإتقان الفني، ولم يعد يشغلهم إلا أن يستقبلهم الجمهور هذا الاستقبال الحماسي الذي أصبح حلمهم الوحيد، وأملهم المرجى. إن كل ما كانوا ينشدونه ويحرصون عليه هو أن يصبحوا هذا الصنف السريع من الممثل الناجح المدلل في نظر الجمهور، وأن يحققوا أمنيتهم هذه هي أسرع ما يمكن من الزمن ومن اللهفة أيضا. ومن هنا تلف كل شيء، بل قلها معي بتلك اللهجة الدارجة الحلوة: (باظ!) كل شيء.. لقد باظت الأعمال الفنية المسرحية الصحيحة.. ولم يعد هذا الممثل الحاكم الطموح يكتفي بالحفلات القليلة التي كنا نقيمها نحن معاشر الهواة في الفينة بعد الفينة في المسارح الصغيرة التي لا تتسع لجمهور كبير ضخم، ولا تقوم إيراداتها بإشباع نهم الممثلين. ومن هنا شعرنا بالحاجة الملحة إلى أن يكون لنا مسرحنا الخاص الذي نملكه والذي نضمن العمل فيه باستمرار، فنقيم به حفلاتنا اليومية التي لا تنقطع، وتداريبنا المنظمة التي لا يحول بيننا وبينها حائل. وأخذت هذه المسألة تلح عليّ إلحاحا شديدا. لقد أخذت أفكر في طريقة تحقيقها تفكيرا لم يكن يبارح ذهني لحظة من ليل أو لحظة من نهار، ولم أكن أفكر في طريقة تحقيقها فحسب، بل كنت أفكر في طريقة تحقيقها على وجه السرعة، لأنني

أصبحت أؤمن بأنها وحدها هي حياة هؤلاء الممثلين، بل حياة الفن المسرحي نفسه. ولم يكن يثنيني ما كنت أسمعه في كثير من الأحيان من كلمات القنوط والشك في إمكان تحقيق هذه الفكرة. وكنت مع ذاك أنظر في إشفاق وهلع إلى ترك نفر من نخبة الممثلين الصالحين لفريقنا، وانضمامهم إلى فرق أخرى.. فرق تجارية بالطبع.. بدافع الإغراء والآمال والأحلام العريضة التي كان مديرو هذه الفرق يزخرفونها لهؤلاء الممثلين.

وهنا، مدت إليّ المقادير السعيدة يد المعونة التي لا تنسى وذلك بأن يسرت لي لقاء الرجل الذي طالما رجوت أن ألقاه. لقد لقيت فلاديمير ايفانوفتش نميروفتش- دانتشنكو، الذي كان هذا الحلم يداعبه ويغازل أحلامه مثلي تماما. وكان أغرب ما في الأمر أنني كنت كأنما لقيته لأول مرة، بالرغم من أنني كنت أعرفه منذ عهد بعيد. فلقد كان شخصية معروفة في دنيا المسرح، وكان كاتبا مسرحيا مرموق المكانة ومدرسا للفن المسرحي، ومخرجا ومديرا فنيا وناقدا وأخصائيا في العلوم المسرحية. وكان غريبا أن ألجأ إلى غيره، وهو أمامي، ألتمس العون ممن لا أمل في أن يبذلوا لي أية معونة.. لقد بلغ بي البله أن أقصد المحترفين من مديري المسارح التجارية، أولئك الذين لم يكونوا على علم قط اللهم إلا بشراء الفن وبيعه، كما تشتري أية سلعة أخرى وتباع.

إن المسرح الذي يؤدي رسالة ثقافية يتطلب الكثير ممن يعملون به. وأي إنسان يطمح إلى أن يكون مديرا فنيا لمنشأة من هذا القبيل يجب أن يكون أخصائيا موهوبا في الميدان الذي يعمل فيه- أعني- يجب أن يفهم الفن لا بوصفه ناقدا فحسب، لكن بوصفه ناقدا فحسب، لكن بوصفه ممثلا ومخرجا ومنتجا وأديبا وإداريا. إن واجبه ألا يلم بشئون المسرح إلماما نظريا فقط، بل إلماما تاما عمليا أيضا. يجب أن يلم ببناء المنصة وهندسة المسرح المعمارية نفسها. يجب أن يتفهم نفسية الدهماء، وأن يكون مدركا لطبيعة نفسية الممثل، وظروف حياته الخلاقة وعمله الإنشائي المبدع أيضا. يجب أن يكون على قسط كبير من

المحصول الأدبي، والحصافة في تصريف الأمور، ودقة الشعور ورهافته وسمو التربية، وضبط النفس، والتعقل، والكفايات الإدارية العالية.. وإلى ما هو أكثر من ذلك وأكثر. ويندر أن تتوافر هذه المزايا كلها في شخص واحد.. لكنها، والحق يقال، كانت تتوافر في فلاديمير نميروفتش– دانتشنكو بصورة تامة. لقد كان ذلك المدير المثالي الذي كنت أحلم به. والظاهر أن نميروفتش دانتشنكو كان يحلم– كما قلت– بنفس المسرح المثالي الذي كنت أحلم به، كما كان يبحث عن الرجل الذي له نفس الحلم ونفس الأمنية.. أي من طرازي مثلا. لقد كان كل منا يبحث عن أخيه بحثا طويلا وبفارغ الصبر، وإن ثبت أن كلا منا كان قصير النظر، إذ لم يهتد إلى صاحبه بمجرد التفكير في هذا الحلم. فقد كان كل منا يعرف الآخر معرفة طيبة ولمدة طويلة، وإن لم يكتشف أحدنا الآخر بالسرعة التي كان يجب أن يكتشف أحدنا الآخر بالسرعة التي كان يجب أن يكتشفه بها لمثل هذه المهمة. وقد كان العثور عليّ أيسر على نميروفتش من أن أعثر أنا عليه، لأنني كنت ممثلا من الممثلين الذين لا ينفكون عن الظهور أمام الملأ في مناسبات كثيرة تكاد تكون مستمرة، بينما كانت حفلاته هو، وبوصفه مديرا فنيا لها فقط، لا تحدث إلا في مناسبة سنوية واحدة، وفي حفلة خاصة لا يستطيع حضورها من يشاء.

لقد حدث في السنة التي ضاعف فيها نميروفتش مجهوداته وبحوثه في مدرسة محبي الطرب أن كانت الاستعدادت تجري على قدم وساق لإنشاء فصل خصوصي من الطلبة الدارسين، والظاهر أن الذين التحقوا بهذا الفصل كانوا مجموعة كاملة مختارة اختيارا دقيقا لهذا الغرض. وكان أفراد هذه المجموعة يتفاوتون في مقدار صلاحيتهم للمسرح، وكان عدد كبير منهم أصحاب مواهب فردية عظيمة القيمة. فيا لله كيف كان جائزا أن تترك مثل هذه المجموعة التي يبدو أن المقادير نفسها قد اختارتها وتحرت الدقة في انتخاب أفرادها ليذهب كل فرد منها إلى حال سبيله، وليهيموا على وجوههم في الأقاليم الروسية النائية دون أن تربطهم رابطة، ودون أن تنتفع بهم في خلق المسرح المنشود الذي طالما ارتقبناه وحلمنا به!

ثم تلاقينا أخيرا! وتوثقت صلات المعرفة بيننا في أثناء الشتاء، كما تأكدت أواصر المحبة الشديدة بين ممثلي فرقتنا المنشودة المستقبلة. لقد أخذ نميروفتش يشهد جميع حفلات جمعيتنا، وكان عقب كل حفلة يخلو إلينا لينتقد كل ممثل انتقادا نزيها موجها خاليا من الغرض.. انتقاد الأستاذ المعلم والوالد البار. وأنا لا أبالي أن أقرر أننا كنا في ذلك الوقت لا نخشى مطلقا من سماع كلمة الحق. لقد كان نميروفتش يتحدث إلى كل ممثل على حدة، وأمامنا جميعا، كان يوجه إليهم الأسئلة التي لا يرى بدا من توجيهها ليقف كل ممثل على طبيعته الحقيقية، وقد فعل هذا أيضاً معي أنا نفسي.. وكان يفعل هذا أيضا عقب كل حفلة من حفلات جمعية محبي الطرب، التي شهدتها جميعا، وكان يعاملني المعاملة التي كان يعامل بها جميع تلاميذه من أعضاء تلك الجمعية.

وفي شهر مايو، أو شهر يونيو لا أذكر، من عام ١٨٩٧، تسلمت خطابا من نميروفتش– دانتشنكو، يدعو فيه إلى حضور مؤتمر في مطعم: "السوق السلافية". وتلاقينا. وأخذ يشرح لي أغراض هذا الاجتماع التي كانت تتلخص في تأسيس مسرح جديد أدخله أنا وجميع فرقة جمعيتنا– جمعية الفنون والآداب، إن كنت قد نسيتها– وهي الفرقة التي كان أفرادها جميعا من الممثلين الهواة كما تعلم، ويدخله نميروفتش هو وجميع تلاميذه من أعضاء جمعية محبي الطرب، على أن ينضم إلينا عدد من الممثلين المحترفين المختارين من ممثلي بطرسبرج (ليننجراد) وموسكو وممثلي الأقاليم. وكانت أهم المسائل التي تواجهنا هي ما يأتي:

١– إلى أي حد يمكن أن تتلاءم المبادئ الفنية للمهيمنين الرئيسيين على هذا المسرح الجديد بعضها مع بعض؟

٢– أي الاشتراطات كان كل من هؤلاء المهيمنين يعتزم تقديمها؟

٣– وهل كان ثمة أوجه نظر عامة نلتقي عندها جميعا؟

وأنا لا أظن أن مؤتمر السلام الذي انعقد في فرساي عقب الحرب العالمية

الأولى للنظر في مصائر العالم الجديد قد استعرض هذه المصائر بمثل الدقة والوضوح اللذين استعرضنا بهما أسس مشروعنا المستقبل، وتناولنا بهما مسائل الفن الخالص البريء، والمثل الفنية العليا، والفلسفة الأخلاقية التي ينبغي أن يأخذ بها مسرحنا الجديد نفسه، وأصول الصفة الواجب إتباعها، والخطط التنظيمية، ومشروعات البرامج التي سنقدمها.. ثم.. العلاقات المتبادلة التي ينبغي أن تسود جماعتنا.

وأخذنا نمتحن بعضنا بعضا، ونمحص أفراد الفرقة فردا فردا:

– "الممثل أ.. مثلا.. هل هو في نظركم ممثل موهوب؟".

– "موهوب إلى درجة كبيرة".

– "هل نضمه إلى فرقتنا؟".

– "كلا".

– "لماذا؟".

– "لأنه وفق بين نفسه وبين حياته التي أخذ نفسه بها، وبين مواهبه وبين مطالب الجمهور وأهوائه، وبين أخلاقه وبين مزاج المخرج وأهوائه، وبين نفسه كلها وبين مقتضيات التمثيل الرخيص.. وممثل هذا شأنه، وإلى هذا الحد تشرب بكل تلك السموم، لا يمكن معالجته منها مطلقا".

– "وما رأيكم في الممثلة ب؟".

– "إنها ممثلة لا بأس بها، لكنها لا تصلح لنا".

– "ولماذا؟".

– "إنها لا تهوى الفن لأجل الفن، ولكنها تعشق نفسها وتتخذ من الفن وسيلة إلى هذا العشق!".

- "والممثلة ج؟".

- "لا تصلح لنا على الإطلاق.. إنها مولعة بالعبث والهراء الرخيص ولوعا لا شفاء لها منه!".

- "والممثل د؟".

- "إذا اخترناه فلابد أن نعتني به عناية فائقة الحد".

- "ولماذا؟".

- "إن له مثله التي يناضل من أجلها.. ثم هو لا يعترف بالظروف الحاضرة.. إنه رجل يدين بمثله الخاصة".

- "وأنا من رأيك.. اسمح لي بأن أقيد اسمه في كشف ممثلينا".

* * *

ثم تأتي بعد هذا مشكلة الأدب. ولا نكاد نثيرها حتى أشعر بتفوق نميروفتش عليّ تفوقا كبيرا في هذه الناحية، فأخضع لجميع ما يقول به عن طواعية وبمحض اختياري، مسجلا في محاضر الاجتماع بأننا نسلم له بحق الفيتو التام- أي حق الاعتراض- في المسائل ذات الصبغة الأدبية جميعها.

على أنني لم أكن أسلم هذا التسليم فيما يتصل بشئون التمثيل أو الإخراج أو الإدارة المسرحية. لقد كان لي عيبي الذي كنت أحسب أنني عالجته إلى حد ما في هذا الوقت.. وذلك أنني كنت لا أكاد أتحمس لشيء حتى أندفع في حماستي له، بحيث لا أسمح لأي عقبة بأن تعترض طريقي إلى أن أبلغ هذا الشيء.. كالجواد الذي يمضي إلى هدفه معصوب العينين. ولم يكن شيء في الوجود يستطيع أن يكبح جماحي في مثل هذه اللحظات. لقد كنت بفضل الخمس عشر سنة التي قضيتها هاويا في المرانة وممارسة الشئون المسرحية على دربة تامة بأمور الإخراج المسرحي في ذلك الوقت، مما اضطر نميروفتش إلى أن يسلم لي بحق الفيتو في

جميع فنون الإخراج والإدارة الفنية. وقد سجل ما يأتي في محاضر المؤتمر:

"الفيتو الأدبي هو من حق نميروفتش دانتشنكو، والفيتو الفني من حق ستانسلافسكي".

وقد استمسكنا بهذه النقطة من نقاط اتفاقنا فيما تلا من السنين جميعا، ولم يكن هذا يكلف أحدنا إلا أن ينطق تلك الكلمة السحرية الهائلة: فيتو، حتى تنتهي مناقشتنا في وسط جملة لا يكملها قائلها، على أن تقع المسئوليات كلها على عاتق الذي نطق هذه الكلمة. وكنا بطبيعة الحال نمارس سلطان هذا الـ: ألتيميتم- **ultima tum** أو الكلمة الأخيرة في حرص وحذر شديدين، ولم نكن نستعملها إلا في الأحوال الضرورية الشديدة الأهمية، وذلك حينما كنا نقتنع أعظم الاقتناع بأننا على حق في رأينا الذي نراه. ومع ذلك فقد كان لاستعمال الفيتو أخطاؤنا أيضا، وبالرغم من هذا فقد عاد علينا بقدر لا يستهان به من الخير. لقد كان كل منا نحن الاثنين، بوصفه الرجل المعترف له بأنه الشخص المتخصص في موضوعه، يجد الفرصة الكاملة لكي يبدأ عمله ويمضي فيه حتى يكمله دون أن يتدخل أحد في اختصاصه. وكان إخواننا الآخرون الأقل منا دربة في ناحية تخصصنا ينظرون إلينا ونحن نقول بأعمالنا ليفهموا عنا ما لم يكونوا يستطيعون فهمه أول الأمر. أما في نواحي الإدارة والتنظيم فقد كنت أسلم الأمر فيها على طول الخط، وبمحض رضاي الكامل لزميلي العظيم نميروفتش دانتشنكو الذي لم أكن أشك قط فيما وهبه الله من القوى الإدارية والتنظيمية المذخورة.

وفضلا عن هذا، فقد كان حسبي أن أقوم بالأعمال الإدارية في معملي ومكتب أشغالي، لأنني كنت مديرا ورئيسا لمجلس إدارة الشركة الصناعية والتجارية. وكنت مضطرا للاستمرار في هذا العمل في وقت واحد مع قيامي بالتمثيل والإخراج واضطلاعي بألوان النشاط المسرحي الأخرى، وذلك كله في نفس هذه الفترة التي بدأ فيها تطبيق النظام السوفييتي. ومن ثمة فقد قصرت نصيبي من أعمال المسرح

الإدارية على ناحية استشارية بحتة، وذلك حينما كان يمكن الانتفاع بطول تجربتي في هذه الناحية.

وقد أثيرت مشكلة الناحية المالية هي أيضا في اجتماعنا في "السوق السلافية". واستقر الرأي على انتخاب عدد من المساهمين من بين مديري "جماعة محبي الطرب"، أولئك الذين كان من بينهم عدد كبير من السراة الأغنياء، ثم انتخاب عدد آخر من بين أعضاء "جمعية الفنون والآداب".

واتفقنا من فورنا من ناحية الأخلاق العامة على ضرورة توفير أماكن الراحة والترفيه اللائقة بالممثلين قبل أن نلزمهم بضرورة مراعاة قوانين الآداب العامة. وتذكر– رعاك الله– أين يقضي الممثلون فترات انتظارهم في المسرح عادة. إنهم في كثير من الأحيان لا يجدون خلف المنصة ركنا واحدا يمكن أن يوفر لهم الراحة والجلسة الهانئة. إن ثلاثة أرباع المسرح مخصصة بأكملها للمتفرجين، حيث يجدون البوفيهات ومشارب الشاي والغرف التي يخلعون فيها معاطفهم وفراءهم، وغرف التدخين، وغرف الانتظار، والمماشي الطويلة التي يتمشون فيها لإراحة عضلاتهم. أما الذين يعملون في المسرح فلا يخصص لهم إلا ربع مساحة المسرح فحسب، ويشتمل هذا الربع على مخازن حفظ المناظر ومخازن الأثاث، وغرف التركيبات الكهربائية، ومكاتب العمال والموظفين وورش النجارين.

فأي جزء من ذلك مخصص لراحة الممثل؟ إن الجزء المخصص لهم عبارة عن زنازين ضيقة كثيرة تحت المنصة، خالية من النوافذ التي تسمح بتهوية هذه الزنازين، وهي على الدوام مجللة بالتراب غارقة في القذارة لعدم الاهتمام بتنظيفها. والتراب الذي ينهال من طابق المنصة الذي يكون سقف هذه الزنازين لا ينفك يتساقط من ثنايا الألواح الخشبية، مختلطا بالأدهنة والبويات الجافة المتناثرة من المناظر، وهو بهذا يتسرب إلى العيون والصدور فيفتك فتكا ذريعا بأبصار الممثلين ورئاتهم. وانظر– عافاك الله– إلى أثاث هذه الغرف– أو الزنازين، لأنها لا يصح أن

تسمى غرفا على الإطلاق- إنها لا تشتمل إلا على ألواح من الصاج على شكل حرف T مثبتة في الحائط.. وهذه هي مناضد المكياج الثمينة! وأمام كل منضدة مرآة مفروض أن يستخدمها ممثلان أو ثلاثة في وقت واحد.. وهي مع ذاك مرآة (روبابكيا!) أو من سقط المتاع كما يقولون.. وقع عليها المدير في مزاد من المزادات الرخيصة.. وأين يجلس الممثل لعمل مكياجه هذا؟ إنه يجلس على كرسي بائس قديم لم يعد يصلح للاستعمال فوق المنصة.. وأظرف من هذا وذاك ذلك اللوح الخشبي الذي برزت منه بضعة مسامير، والمعلق فوق الحائط لتعليق ملابس الممثلين.. بما فيها بدلة لويس الرابع عشر؟! ثم هذا الباب المصنوع من ألواح خشبية مفككة تسهل الرؤية خلالها، وليس له مع ذاك قفل أو كالون يغلقه، ويحافظ على مقتنيات الغرفة الثمينة (!) بل قطعة من الدوبارة ومسمار.. وكان الله بالسر عليما!

إنك إذا نظرت داخل كمبوشة الملقن لذكرك ما ترى بديوان التفتيش في العصور الوسطى. إن الملقن في مسارحنا محكوم عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة التي تجعل الإنسان يذعر من حياته. إنه يجلس في صندوق قذر مبطن باللباد المشبع بالتراب، ونصف جسمه مدلى تحت أرضية المنصة حيث الرطوبة التي تبز رطوبة الكلار، ونصفه الآخر في مستوى الأرضية التي تشع منها مئات المصابيح السفلى التي (تحمصه!) حرارتها تحميصا! وكلما ارتفع الستار أو نزل، وكلما تبختر الممثلون والممثلات في ملابسهم ذات الأذيال الطويلة الفضفاضة، ثار تراب الأرضية فغطى وجهه، وملأ فمه وعينيه وأنفه.. وسد خياشيمه. ومع هذا فهو مضطر ألا يطبق فمه لحظة واحدة.. لأنه لابد أن يسعف الممثلين باستمرار بما عليهم أن يقولوه. وبطريقة لا يسمعه بها إلا الممثلون أنفسهم سواء في الحفلات أو في أثناء التداريب. ومن ثمة فهو في معظم الأحيان يعتصر صوته اعتصارا، ويشد حباله شدا غير طبيعي، حتى لا يسمعه أحد من النظارة. وكل من له أدنى اتصال بالمسرح يعرف معرفة جيدة أن ثلاثة أرباع الملقنين تنتهي حياتهم بالتدرن الرئوي. وبالرغم من

أصحاب المسارح جميعا يعلمون هذا ولا يخفى عليهم أمره، فإن أحدا منهم لم يفكر مطلقا في اختراع كمبوشة صالحة إلى حد ما، ولا تكون مهلكة للملقن، بصرف النظر عن أن عصرنا عصر العلوم والاختراعات.

والعجيب أن وسائل تدفئة المسرح في زمهرير الشتاء القارس لا يراعى فيها إلا صحة المتفرج.. وصحة المتفرج فحسب. أما غرف لبس الممثلين- الزنازين- فيتركون تدفئتها بما يصلها من تدفئة الصالة. ومن ثمة فلا بأس أن تتجمد أطراف الممثلين من شدة البرد في معظم الأحوال وهم يلبسون الملابس الصيفية أو البناطيل القصيرة التي تقتضيها أدوارهم، أو أن يصلوا إلى حالة من العجز وقلة الاحتمال وهم يلبسون معاطف الفراء الثقيلة التي يمثلون فيها أدوارهم في روايات من قبيل رواية "القيصر فيودور". وأعجب العجب أن وسائل التدفئة تهمل إهمالاً تاماً في أثناء التداريب، فتصير بردا يلسع الجسوم ويلفح الأطراف، وناهيك باشتداد هذا البرد لكثرة فتح الأبواب لإدخال هذا المنظر أو لإخراج المنظر الآخر، ولا تنس أن أبواب المسرح الضخمة المتصلة بالشارع تظل مفتوحة ساعات وساعات حتى يفرغ العمال من أشغالهم، تلك الأشغال التي تحدث عادة في الوقت الذي يجرى فيه التدريب، ومن ثمة يضطر الممثلون إلى استنشاق هواء السموم البارد المتثلج الذي يهاجمهم من الشارع مباشرة. والممثلون مضطرون بالطبع، ومن أجل هذا، إلى القيام بتداريبهم وهم لابسون معاطفهم الثقيلة، ومعاطفهم الواقية من المطر، وبهذا يجلبون وحل الشوارع التي خاضوها في حضورهم إلى المسرح إلى المنصة. وهم مضطرون كذلك، بسبب عدم وجود أمكنة لائقة يستريحون فيها في أثناء انتظار ظهورهم على المنصة إلى أن (يضربوا بلطة!) في الأجنحة، وفي الأبهاء الباردة، وفي الزنازين المرطوبة التي عرفنا من أمرها ما عرفنا!.

* * *

وتكلمنا كذلك في فلسفة الفن الأدبية الأخلاقية. وأثبتنا في محاضر المؤتمر كثيراً من القرارات التي كانت أقرب في كثير من الأحيان إلى القواعد الذهبية والحكم المأثورة!.. فمن ذلك:

"ليس ثمة أدوار صغيرة.. ولكن يوجد ممثلون صغار فقط!

"يجب أن يتعشق الإنسان الفن.. لا أن يتعشق نفسه متوسلا إلى ذلك بالفن!

"إنك قد تمثل هاملت اليوم، وقد تمثل غدا كومبارسا. أو تكون على المنصة فردا (كمالة عدد!).. ولكن مع كونك كومبارسا يجب أن تكون فنانا!

"إن الكاتب المسرحي، والممثل، والفنان، والخياط، وعامل المسرح.. كلهم يخدمون هدفا واحدا هو الهدف الذي قصد إليه المؤلف في صلب مسرحيته!

"كل تمرد أو عصيان لحياة المسرح الخلاقة وزر ليس وراءه وزر!

"كل تأخر عن الحضور في المواعيد، وكل تكاسل، أو إدخال الأغراض والأمزجة والأهواء الشخصية في الأعمال المسرحية، وأمور (النرفزة!) والثورات النفسية، والخلق غير النبيل، أو جهل الممثل بدوره، واضطراره إلى تكرار عبارة مرتين وهو يمثل.. كل هذه السيئات ضارة أبلغ الضرر بمشروعنا، وهي تستوي جميعا في مقدار الضرر الذي تلحقه بنا.. ويجب أن نجتثها اجتثاثا من أنفسنا".

لقد حدث اللقاء الأول الذي جمعني وهذا الرجل العظيم نميروفتش دانتشنكو، والذي كانت له أهميته البالغة في مستقبل مسرحنا المنشود، في تمام الساعة العاشرة من صباح أحد الأيام، واستمر حتى الساعة الثالثة من صباح اليوم التالي. لقد استمر دون انقطاع لمدة خمس عشرة ساعة.. وربما لمدة أطول! ولكن تعبنا لم يذهب عبثا.. لأننا وصلنا في هذا الاجتماع إلى التفاهم التام على جميع المسائل الأساسية، وآمنا أيضا بأن عملنا مع بعض هو من الأمور الميسورة. وكان بيننا وبين اليوم الذي قررنا افتتاح مسرحنا فيه أمد طويل.. وعلى التحقيق كان بيننا

وبين ذلك اليوم عام كامل وأربعة أشهر. ومع هذا فقد شرعنا في عملنا على الفور. واجتمعنا بعد ذلك اجتماعات كثيرة بالطبع.. لكن اجتماعا منها لم يستغرق خمس عشرة ساعة كما حدث في اجتماعنا الأول.. ولكن معدل كل اجتماع منها كان يستمر من ست إلى ثماني ساعات.. فقط!

الفصل التاسع والعشرون

صيف في يوشكينو



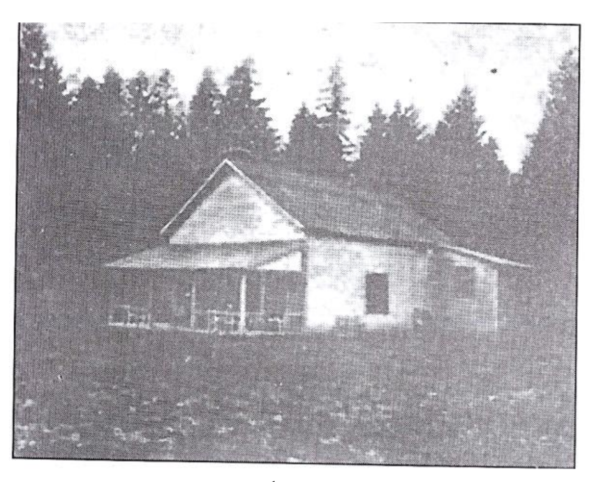
عقبات وتذليلها.. المؤلف يستأجر شونة على بعد ثلاثين ميلا من موسكو وينشئ بها مسرحا لتدريب الممثلين.. الممثلون هم الخدم في هذه الشونة.. المؤلف يقوم بالخدمة من كنس ورش وغيره في أول يوم.. نظام التداريب في الشونة.. حياة الممثلين في الشونة.. النظام والطاعة أساس النجاح المسرحي.. الصحافة الهابطة تسخر من جهود الجنود المجهولين واتجاههم إلى المذهب الواقعي.. كيف ضحك ستانسلافسكي على ذقون الصحافة الهابطة؟.. هذا الجو العدائي أفاد الفرقة فائدة كبيرة.. درس يلقنه المؤلف لممثل من الدقة القديمة لم ينسه أبدا.. سيموف يخلق من نفسه فنانا عظيما.. ثورة على التقاليد القديمة.

لقد واجهنا قدرا كبيرا من العمل الشاق المتواصل في سبيل إعداد مجموعة من الروايات لتقديمها في الشتاء. وفضلا عن ذلك واجهتنا مشكلة الاستعداد لأول موسم نقدم فيه حفلاتنا يوميا، تلك الحفلات التي لم يكن لنا بد من إعداد رواياتها في أثناء فصل الصيف مهما كلفنا ذلك الإعداد من جهد، ومهما كان الثمن. فمن أين يا ترى كان يجب أن نبدأ هذا العمل؟ إننا لم نكن نمتلك مسرحا خاصا بنا، لأن المسرح الذي استأجرناه لم يكن ينتهي إلى أيدينا إلا في أول سبتمبر. ومما زاد الطين بله أننا لم نكن نجد غرفة، أو صالة من الصالات، نجري فيها تداريبنا. ولم نلبث أن فكرنا تفكيرا عمليا.. لقد رأينا أنه من الأفيد لنا، وإنقاذا للموقف، أن نجري تداريبنا خارج المدينة.. في الريف، وأن نقضي الصيف كله بعيدا عن موسكو! وكم كنا سعداء، حينما قررنا ذلك، أن عرض علينا أحد أعضاء جمعية الفنون والآداب.. وهو ن. ن. آرخيبوف (الذي أصبح مخرجا مسرحيا فيما بعد وتسمى باسم آرباتوف) أنبارا للمحصولات،– أو ما يسمى شونة– لا بأس بحجمها، تقع في ضيعته القريبة من مصيف بوشكينو، وعلى بعد ما يقرب من ثلاثين فرسخا من موسكو. وقبلنا عرضه شاكرين، وأخذنا نحور في شكل الشونة بما يتلاءم وحاجتنا. فبنينا منصبة، وصالة صغيرة، وغرفة استراحة للرجال، وأخرى للسيدات، كما أنشأنا طنفا– أو قل تراسا– مسقوفا يستطيع الممثلون أن يجلسوا فيه انتظارا لظهورهم، وليشربوا الشاي هناك.

ولم يقم على خدمتنا أي خدم أول الأمر. بل كنا جميعا مديرين وممثلين وإداريين، نشترك في كنس الشونة وتنظيفها. ولم يكن بد لكل منا أن يأخذ دوره في هذا العمل. وكنت أنا الذي بدأت نوبتي.. فكنست الشونة ونظفتها، وراعيت أن يجري كل شيء حين يبدأ التدريب على ما يرام. واعترف أنني فشلت في هذا الدور الذي مثلته لأول مرة في حياتي.. فشلت فيه أول الأمر. من ذلك أن حضرتي ملأت غلاية شاي من الزنك بالفحم البلدي، ونسيت أن أملأها بالماء.. ثم أشعلت الفحم.. فما لبثت الغلاية حين تأججت النار أن ذابت وتحولت إلى سائل من

حميم! وعليه.. لم نذق قطرة من الشاي! ولم أكن أدري شيئا في عملية الكنس، ولا أعرف كيف أستعمل جاروف الكناسة، ولا أتقن إزالة التراب من الكراسي بهذه السرعة التي يتقنها الخدم المتمرنون.

إلا أنني بالرغم من ذلك كله أفلحت في خلق نظام جيد لليوم الذي كنت فيه خادم القوم، فأكسب هذا تداريبنا صبغة العمل الجدي المرتب. وكان أول ما عنيت به هو أن أمسك بدفتر قيد.. وبالأحرى كراسة تقريرات.. لتسجيل كل كبيرة وصغيرة مما كان له صلة بأعمال المسرح- كاسم الرواية التي نجري عليها التداريب، واسم المخرج الذي يتولى هذه التداريب، وأسماء الممثلين الذين لم يحضروا، وأسماء الذين تأخروا قليلا ولماذا؟ وماذا من أسباب (الهرجلة!) وسوء النظام حدث، وماذا يجب عمله لتيسير العمل واستتباب النظام.. وكنا نسجل في هذا



شونة بوشكينو

حيث كانت تجري التداريب على روايات مسرح الفن في أول عهده

الدفتر أيضا كل الزيارات التي يفاجئنا بها زائرونا سواء أكانوا من ذوي الحيثية أم من غيرهم، كما كنا نسجل أيضاً جميع ما يحدث من حوادث، سارة كانت أو غير سارة.

وكانت التداريب تبدأ في الحادية عشرة صباحا وتنتهي في الخامسة بعد الظهر. ثم يطلق سراح الممثلين (!) ليستريحوا وليستحموا في النهر القريب، وليتناولوا غذاءهم وليستجموا بعد ذلك قليلا.. حتى إذا كانت السابعة عادوا جميعا لتبدأ الفترة الثانية من التدريب، وهي الفترة التي كانت تستمر إلى الحادية عشرة ليلا. ولعلك تسأل أي الروايات كنا نقوم بالتداريب عليها؟.. أوه! لقد كنا نجرى تداريب الصباح على رواية "القيصر فيودور" وفي المساء على رواية "أنتيجوني"– أو في الصباح على رواية "تاجر البندقية" وفي المساء على "هانل" أو "النورس" " The Seagull". ولم يكن هذا هو كل شيء.. فمع قيامنا بهذه التداريب في الشونة، كان بعضنا يذهب إلى الغابة مع ممثل أو ممثلين لبعض التداريب الفردية إذا كان الجو حارا، وإلى كوخ الحارس إذا كان الجو باردا. وكان الجزء الرئيسي من تدريب موسكفين على دوره في رواية القيصر فيودور يجري في الكوخ. وكان الذي يتولى تدريبه هو نميروفتش– دانتشنكو بمجرد وصول هذا من موسكو، بينما أكون أنا قائما بتجربة ممثل آخر لا يبدو صالحا كل الصلاحية لدوره وكان هذا كله يجري في وقت يشتد فيه الحر اشتدادا مرهقا. والعجيب أن فصل الصيف في تلك الآونة كان من ألعن فصول الصيف التي مرت بهذا المصيف. وألعن من هذا أن الشونة المحترمة كانت مسقوفة بسقف حديدي! ومن السهل عليك يا صديقي القارئ أن تتصور ما كنا نقاسيه في هذا الجحيم، وكيف كنا نتصبب عرقا ونحن نقول بالانحناءات والتحيات التي لا حصر لها في "القيصر فيودور" أو في أثناء الرقصات المرحة في "تاجر البندقية"، أو في التحولات السحرية المعقدة في "هانل".

* * *

وكان الممثلون يقيمون في مساكن خاصة في قرية بوشكينو، وكانت كل مجموعة منهم تتولى شئون معيشتها بنفسها. وكان في كل من هذه المجموعات شخص واحد يتولى أعمال النظافة، وآخر يتولى كل مسائل الطعام، وثالث مسئول عن جميع الأعمال المتصلة بالمسرح.. أعني أن يخبرهم بالتداريب المقررة أو

المرجأة، وأوامر المخرجين ورجال الإدارة. وكان لابد من وقوع الكثير من أمور سوء التفاهم في أول الأمر، واستمر هذا حتى اعتاد الممثلون الجدد بعضهم على بعض. بل كانت تحدث حوادث مؤسفة كنا نضطر فيها إلى فصل بعض الممثلين. فمن ذلك أن اثنين من الممثلين تشاجرا فوق منصة التدريب، وأخذا يتراشقان بألفاظ قذرة مما لا ينبغي أن يقال ولاسيما في وقت العمل. وقررت أنا ونميروفتش أن نعاقب هذين الممثلين عقابا يكون عبرة لغيرهما، وذلك بأن نترك أمر هذا العقاب ليقرره سائر أفراد الفرقة. وأجلنا التدريب، ثم دعونا الفرقة بكامل هيئتها بعد حدوث تلك الفضيحة بساعتين أو نحوهما لحضور اجتماع عام. ومن أجل هذا أرسلنا رسلا كثيرين، مشاة وركبانا، ليحضروا بمن كان متغيبا في القرية. ولم يكن عملنا هذا خاليا من الغرض، بل كنا متعمدين أن نعطي الموضوع الأهمية التي يستحقها، حتى يكون هذا الإجراء درسا للمستقبل. وحينما اكتمل عقد الاجتماع توليت أنا ونميروفتش شرح الأضرار التي تعود على مشروعنا بالدمار من حدوث مثل ما حدث، وما نخشى من أن يكون ما حدث سابقة يقاس عليها في المستقبل. وبالاختصار.. لقد جابهنا الفرقة بالسؤال الصريح التالي:

"هل يسركم أن تسيروا على نهج ما تسير عليه الفرق الأخرى التي تنظر إلى ما حدث اليوم نظرتها إلى شيء عادي؟ أو أن الأعضاء الجدد يرغبون في قطع دابر هذه الأحداث المشينة قطعا لا تقوم لها قائمة بعده، وذلك بتوقيع العقاب الصارم على من أجرموا هذا الجرم!".

ولقد كان الممثلون أشد صرامة في حكمهم مما كنا نتوقع. لقد قرروا أن تفصل الفرقة زميلهما المذنب الذي لا أرى بأسا في أن أقرر أنه كان من أكفأ ممثلي مجموعتنا. وقد كان فراقه لنا مما اضطرنا إلى إعادة التدريب على جميع الروايات التي كنا قد قطعنا شوطا لا بأس به في التدريب عليها، وذلك لكي نمرن الأشخاص الجدد في الأدوار التي اضطلعوا بها مكانه في تلك الروايات.

وقد حدث مثل ذلك الحادث مرة أخرى، ولكن بصورة مخففة، وقد غرم الممثل المتسبب في الشغب مبلغا كبيرا من المال، كما وجه إليه التقريع الشديد جهرة ومن جميع أفراد الفرقة فردا فردا. وكان هذا الاجتماع حادثا من الحوادث التي سجلتها محاضرة الفرقة، كما نقش في ذاكرة الممثلين جميعا فلم ينسوه أبدا، وكان سببا لاجتثاث كل المحاولات التي تحدث النفس الأمارة بالسوء صاحبها بالخروج على النظام، أو تعكير صفو الفرقة.

وأخذت علاقات الود والصفاء تنشأ بالتدريج بين الممثلين ولاسيما بعد أن تم بينهم التفاهم على أصول العمل الذي يجمع شملنا. وكانوا إذا فرغوا من التداريب خلو إلى أنفسهم وأخذوا في المزاح المادي الذي كان يجعل حياتهم مع بعضهم حياة مرحة في ظل صداقة محببة.

فمن ذلك مثلا أنهم كانوا يقضون وقت فراغهم في تخويف أحد أعضاء الجماعة. وكانوا يبدأون هذا التخويف بإطلاق إشاعات مغالى فيها عن وجود أشباح وعفاريت في الضيعة، فيقول أحدهم إنه قد سمع طرقا وتأوهات خارج بابه ليلا، ويدعي آخر أنه قد سمع وقع أقدام بينما كان الجميع نائمين، ويؤكد ثالث بأنه لمح شبحا يجيء ويروح في غرفته. وكان هذه الشائعات تشيع الخوف الشديد في نفوس الممثلات. وفي مرة من المرات دخل الممثل الذي كانوا يقصدون تخويفه بالذات إلى غرفته وقد خلع ثيابه استعدادا للنوم، فإذا هو يرى شيئاً لا يعقل أن شيئا مثله يحدث في هذه الدنيا مطلقا. لقد رأى الفوطة والبطانية والمخدات تطير في جو الغرفة وتزحف من تلقاء نفسها على أرضيتها وفي كل مكان منهم! ثم يسقط كرسي، وتتحرك منضدة، وينفتح باب دولاب، وهذا كله دون أن تمتد يد إنسان إلى هذه الأشياء! ويرى الممثل الذي استولى على نفسه الهلع هذه الأشياء فيقفز إلى الطرقة وهو بملابس النوم.. وهنا ينطلق إخوانه الذين وضبوا هذه المزحة الغليظة إلى داخل غرفته ليقبضوا على الشبح، وهم إنما يدخلونها لكي يقطعوا الخيوط والدوبار التي ربطوا بها هذه الأشياء وليزيلوها عنها حتى لا تنكشف لعبتهم. ولا يمضي زمن طويل

حتى يقف الممثل المسكين على سر ما حدث له، ولكن تكرار هذه الفصول التي يقوم بها معذبوه يجعله عصبيا فارغ الصبر. فكان إذا أراد الجلوس على أحد الكراسي تحسسه أولا مخافة أن يجري من تحته قبل أن يتمكن منه فيقع على الأرض. وكانت فرائصه ترتعد كلما هم بالنوم في فراشه خشية أن يكون إخوانه هؤلاء قد خبأوا فيه مجموعة من الشوك تلذعه وتنفذ في جسمه، وكان يخاف من فتح أي صندوق أو دولاب في غرفته خشية أن يقفز فأر كبير في وجهه يكون هؤلاء الشياطين قد أودعوه هناك.. وبالاختصار.. لقد كانت مزاحات هؤلاء الزملاء تبلغ حد المضايقة الشديدة أحيانا مما كان يضطرنا إلى التدخل حتى يضعوا لها حدا، وحتى يرحموا أخاهم المسكين!

أما أنا.. فقد كنت أقيم في ضيعة والدي التي تبعد عن بوشكينو بسبعة فراسخ. وكنت أحضر إلى الشونة يوميا في تمام الساعة الحادية عشرة لمباشر التداريب، ثم أبقى هناك إلى ما بعد منتصف الليل بوقت طويل. وكنت أستريح بين فترتي التدريب الصباحية والمسائية في مسكن أحد الإخوان من أفراد الفرقة اسمه سيرافيم سودبنين، الذي أصبح مثالا ذائع الصيت مرموق المكانة فيما بعد. واستطعت بفضل ما فطر عليه من سماحة وكرم أن أتخذ من كوخه الصغير الأنيق المجاور للشونة مباشرة مستقرا لي ومركزا. وكان يقيم معنا في هذا الكوخ نفسه زميلنا الفنان فكتور سيموف الذي كان يقوم بصنع النماذج لمناظرنا المسرحية والتي كنا نبعث بها إلى موسكو لتصنع هناك. والظاهر أنه كان مضطرا إلى هذه الإقامة معنا بوصفي المدير الفني الأول للفرقة فكان لابد له من مداومة الاتصال بي، ومن ثمة فقد أنشأ هذا الاستديو المؤقت في كوخ الأخ سيرافيم ليكون قريبا مني بقدير المستطاع.

* * *

وقد حدث عندما كنت مسافرا في الرابع عشر من شهر يوليو سنة ١٨٩٨

لكي أفتتح شونة التداريب، أن جمح الحصان الذي كان يجر عربتي لأن شيئا أزعجه، وقد أطلق سيقانه للريح ولم يعد شيء يكبحه، وكاد يحطم العربة ويكسر أضلاعي، بل يقضي عليّ معها. وإذا علمنا ما فطر عليه الممثلون من ميلهم إلى الإيمان بالخرافات فقد راحوا يتأملون في هذا الحادث آخر الأمر، ليعرفوا إن كان نذير شؤم أو بارقة أمل وعلامة من علامات الظفر والنجاح. وكانوا يتساءلون: لماذا حدث هذا الحادث في يوم الافتتاح بالذات؟ ولماذا حدث لي أنا، دون أي شخص آخر، وأنا ممثل هذا المشروع ورمزه؟ حقا لقد كان هذا إما نذيرا وإما بشيرا.. لقد كان فألا.. ولكن من يدري؟ هل هو فأل خير.. أو..! من يدري! لكن المفروض في مثل تلك الأمور الغامضة أن وقوع حادث سيئ قد يعني إما حظا حسنا، وإما...! على أنهم اعتبروا ما حدث لي على أنه فأل حسن لمشروعنا.. وقد أكد هذا وقوع فأل سعيد آخر.. فقد سيطر سلطان الغرام على اثنين منا.. ممثل وممثلة.. وسرعان ما أعلنا خطبتهما. ومن أظرف تقاليد علم التخريف الشائعة عندنا أن حوادث الزواج والزفاف تحمل في طياتها الفأل السيئ.. كما تحمل الفأل الحسن!

فبأمثال هذه الطرق التي تدل على الطفولة والسذاجة كان هؤلاء الممثلون يعدون أنفسهم للمستقبل العظيم الذي ينتظرهم.. والذي كان يخيفهم مع ذاك! لقد قررنا أن ننجح، مهما كان ثمن هذا النجاح! وكنا جميعنا نفهم ذلك ونعقد النية عليه، ونعلم أن النجاح ليس من الهنات الهينات. وكنا ندرك أن جوا عدائيا لنا أخذ ينتشر حول مشروعنا خارج مسرحنا. وكان بعض الأفراد يشنون علينا هذه الحملة العدائية في المجتمع، وفي الصحافة، التي كانت لحسن الحظ تعطف علينا وتشجعنا، وكان هؤلاء الأعداء وقالة السوء يتوقعون فشلنا ويدقون له الطبول مقدما في دوائر موسكو. لقد كنا موسومين بسمة الهواية. وكانوا يشيعون أن فرقتنا الجديدة لا تشتمل على أحد من الممثلين العباقرة، وإن كانت لها ملابسها الثمينة المترفة ومناظرها الفخمة الظريفة. وكانوا يقولون عن مشروعنا الجديد إنه ليس أكثر

من تسلية، أو (غية!) يقوم بها تاجر مخدوع في نفسه. وكانوا يقصدون بقولهم هذا بلا ريب أن يؤلموني أنا بالذات، وأن يوجعوني إيجاعا شديدا. وقد غضب كثير من ممثلينا حينما صرحنا بأننا لن نقدم في كل موسم أكثر من عشر روايات، وذلك لأن المسارح الأخرى في المدينة العظيمة كانت تقدم رواية جديدة كل أسبوع، ومع هذا فلم يكونوا يستطيعون اجتذاب العدد الكافي من جمهور المتفرجين، فكيف تجرؤ هذه الجماعة من الممثلين الهواة– أي نحن طبعا– على أن تفكر هذا التفكير الخيالي بتقديم عشر روايات فقط في موسم طويل عريض؟ وأعجب ما حدث بعد هذا أننا استطعنا بروايتين فقط، لم نقدم سواهما في موسم طويل عريض كما زعموا، أن نملأ مسرحنا حتى الطمامة، وكل ليلة، بالمتفرجين، أما الروايتان فكانتا: "يوليوس قيصر" و"بستان الكراز"، وذلك بفضل إخراجنا لهما إخراجا بديعا لم يكن أحد يحلم به.

وكان من حسن حظ المسرح أن الصحافة لم تكن تجد من المواد والموضوعات الاجتماعية والسياسية والدينية في تلك الأيام ما يشغلها وتتلهى به عند قرائها، ومن ثمة فقد كانت تخص المسرح وشئونه المختلفة بنصف مساحتها تقريبا. وقد ظهر بهذه المناسبة كتاب عباقرة– فالحون!– لا ندري لماذا وقع اختيارهم علينا نحن بالذات، من دون مسارح موسكو جميعا، لنكون هدفهم المتواصل، و(ملطشة!) لسخريتهم وتندرهم ونكاتهم. لقد كانوا يؤكدون لقرائهم– وكأنهم لم يكونوا يريدون إلا إضحاكهم علينا– أننا كنا نربي أسرابا من البعوض والذباب والصراصير والحشرات الأخرى، وذلك لأننا كنا مفتونين بالمذهب الواقعي، والمذهب الواقعي لا يعفينا من أن نظهر على المسرح وقد (فقعنا!) بعض هذه الحشرات على جباهنا ووجناتنا، وعلى جدران مناظرنا، وذلك لكي نخلق من حولنا جوا واقعيا وصبغة حقيقية للحياة نفسها فوق المنصة!.. وأغرب من هذا كله أن مجلة واسعة الانتشار جدا لم تكن تسود صفحاتها إلا بالتشهير بنا والقدح فينا وانتقاصنا. وقد أزعجتنا هذه الحملة الفردية أول الأمر، وكنا نجهل ما يعود علينا به

هذا التشهير، ولاسيما في الصحافة الرخيصة، من الإعلان عنا وإذاعة أمرنا، حتى غدا التشهير شهرة. ولم يشرح لي هذا السر إلا ناقد فرنسي مشهور، لكنه لم يفض به إليّ إلا بعد ذلك بوقت طويل. لقد راح يدرس تاريخ إنشاء مسرحنا، وانتهى البحث إلى توهمه أننا قد أنشأنا مجلة بحر أموالنا، لا لتمدحنا وتثني علينا، ولكن لكي تهاجمنا وتشن الغارة علينا، ولا تتحدث إلى قرائها إلا بالطعن فينا والتشهير بنا.. وأن هذه الطريقة من الإعلان وإن كلفتنا مبالغ طائلة من المال قد كفلت لنا من الشهرة وذيوع الصيت ما لم يكن يكفله لنا الثناء العاطر والمدح العريض. والظاهر أنه لا يصلح لإذاعة شهرة الأعمال المسرحية، والمسارح بين الجماهير إلا القدح فيها وإضحاك القراء عليها والزراية بها.

وكان الناقد الفرنسي يبدي من الإعجاب بهذه الحيلة– التي لم تدر لنا في بال بالطبع– والحماسة لها.. الشيء الكثير وهو يحدثني عنها.

وقد كان من أثر الجو العدائي والمشاعر الحاقدة المحيطة بنا أن ضاعفنا مجهوداتنا، حتى بلغ ما كنا نبذله في عملنا حدا من الطاقة ليس في مقدور البشر احتماله. وكان لابد لنا من التئام الصفوف والاعتصام بحبل الوحدة، والمساواة التامة بين أعضاء الفرقة صغيرها وكبيرها، الهواة منا والمحترفين، أهل الدربة والحنكة، ومن لا يزالون في أول الشوط بعد، الموهوبين ومن لا مواهب لهم، الصالحين.. و.. الطالحين..! إنه لم يكن لنا مندوحة عن خلق إدارة بأكملها ذات نظام مسرحي معقد، كما لم يكن بد من خلق جهاز مالي. وكان الشخص الوحيد الذي كان في استطاعته حل هذه المشكلة، وقيادة سفينتنا بين الأمواج التي تتكالب حولها والعواصف التي تجتاحها ولا تني عن مناوشتها هو رجلنا العظيم فلاديمير نميروفتش دانتشنكو، ذلك العبقري الذي آتاه الله خبرات إدارية لا مثيل لها. وقد نهض هو وحده أول الأمر بهذا العبء الذي يقصم الظهر، والذي لا يجني من يقوم به سوى النكران والكفران.. و.. (الكلام والسلام!).

وكان نصيبي من العمل أنا أيضا نصيبا شاقا مرهقا، وإن كان أكثر لذة ومتعة بما لا يقاس وعمل دانتشنكو. لقد كان يتلخص في تلقين الأعضاء الجدد جميعا أسس الفن الصحيح وتثقيفهم بأصوله. ولم يكن هذا شيئا هينا. لأنني لم أكن في ذلك العهد الحجة الثقة في نظر زملائنا ممثلي الأقاليم ذوي الدربة والحنكة، أولئك الذين كان سائر الممثلين الآخرين يضعون إليهم باحترام، ويؤمنون بفنهم دون مناقشة. وكان ممثلو الأقاليم هؤلاء يبشرون في فنهم برسالة هي على العكس تماما من الرسالة التي كنت أنا والسيد دانتشنكو نؤمن ونبشر بها، والتي كانت تهدف إلى تحطيم هذا السخف المسرحي القديم والقضاء عليه قضاء مبرما. ولقد كان ممثلو الأقاليم هؤلاء طالما يعارضون فيما نطلب إليهم أداءه على طريقتنا بحجة استحالة القيام به، كأن يزعموا أنهم ليسوا ممثلي تياترو(!)، أو أن المتفرجين لن يسمعوا ولن يروا ولن يفهموا كل درجات الصوت الرخيمة التي أصر على أتباعها، أو أن المسرح يتطلب فعلا مصورا تصويرا ذهنيا، وصوتا عاليا مسموعا، وإلقاء سريعا، وتمثيلا في طابق صوتي ممتلئ. ولم يكن الكثير من الممثلين يفهمون هذا التمثيل ذا الطابق الصوتي الممتلئ على أنه امتلاء في الانفعال الداخلي والحياة في الدور، ولكن على أنه امتلاء في الصياح والزعيق والتجعير، ومبالغة في الحركات والإشارات والفعل، ورسم الدور وتصويره تصويرا بدائيا فجا، لا يغذيه إلا هذا المزاج الحيواني الذي هو من أمزجة البهائم. ولم يكن يسعني إلا التماس المعونة من زملائي القدامى وأصدقائي من أعضاء جمعية الفنون والآداب كلما شجر نزاع من هذا القبيل بيني وبين هؤلاء الممثلين ذوي الحنكة. فكنت أطلب منهم– أي من زملائي القدامى– أن يحضروا إلى المنصة ليروا هؤلاء الممثلين ذوي العناد أن ما أطلب إليهم عمله هين لا صعوبة فيه، وأن في وسع أي إنسان أن يقوم به. فإذا أدى زملائي القطعة المطلوبة، ولم يقتنعوا أيضا اضطررت أنا نفسي إلى ارتقاء المنصة ومثلت القطعة نفسها بطريقة تنتزع تصفيق الذين يؤمنون بطريقتنا في الأداء، والذين يفضلون هذه الطريقة التمثيلية الجديدة على الطرق القديمة المتعفنة. وكنت بعد هذا النجاح في

تمثيل القطعة على الصورة التي أريد، أصر على أن يؤديها السادة القدامى- ذوو الحنكة من فضلك- على الطريقة التي أديتها بها. ولكن هذا لم يكن يكفي أحيانا. بل كنت أضطر إلى اتخاذ إجراءات شديدة لكي تبع سادتنا ترك الممثل العنيد- المقاوح!- جانبا، ثم أمضي في بذل أقصى ما يمكنني من جهد مع شريكه في القطعة، فأيسر له الحركة البديعة، وأساعده بكل ما يستطيع مخرج أن يساعد ممثلا، وأفرغ للعمل مع بعد انتهاء التداريب، في حين أترك الممثل الآخر- المقاوح- يفعل ما يشاء. ولم يكن لهذا الممثل المقاوح هم عادة إلا أن يقف قريبا من كمبوشة الملقن، مادا عينيه خلال الأضواء الأرضية الشديدة ليتبادل النكات والتحيات مع المتفرجين، حتى ينشغل باله تماما بما يسكره من الخطب الحماسية والأوضاع المصطنعة المسرحية. وأعترف بأني كنت أنا أيضا أرخي له العنان إرخاء لكي ألقنه درسا لا ينساه. فكنت أساعده على أن يؤكد خزعبلات التمثيل القديمة التي كان يسميها سننا وأوضاعا وتقاليد لا يصح تجاهلها أو الفكاك منها. وكنت أعلم شريكه كيف يرد ببساطة ووفقا لما تحمله الكلمات من معان، على ما يسمع من خطب صاحبه الممثل المحنك التي يلقيها بطريقته ذات الأشجان الزائفة والنغمة الخنفاء الكاذبة. وسرعان ما كانت بساطة الشريك وصدقه يفضحان تكلف الممثل المقاوح وإلقاءه المصطنع.

ثم حان اليوم الذي يمتحن فيه ما قمت به من ذاك المجهود كله. وكان ذلك في التدريب النهائي الذي تعرض فيه الرواية أمام الفرقة كلها، وأمام المديرين المسرحيين وأصدقاء مسرحنا، وذلك لأول مرة. وقد حدث ما كنت أتوقع، فلقد سقط الممثلون القدامى المحنكون، أهل العناد والمقاومة، سقوطا شنيعا في هذا التدريب، بينما نجح الآخرون.. الصغار المتواضعون.. نجاحا كبيرا انتزعوا به إعجاب المتفرجين جميعا. وقد أحزنت هذه النتيجة الأرباب المغرورين، وغمتهم غما شديدا. وأتذكر أنه بعد تدريب واحد من أمثال هذه التداريب التي سقط فيها ممثل قديم ذو تجربة وحنكة ذلك السقوط المخزي.. أتذكر أنه جاء إليّ في مأواي

القريب من بوشكينو، وقد هزه سقوطه هزا عنيفا، وكاد أن يحطم نفسه ويقضي عليه قضاء مبرما.. جاء إليّ ليوقظني في منتصف الليل، ولألقاه وأنا لابس ملابس نومي، ولأتحدث معه ويتحدث إليّ، إلى أن تبلج الفجر، وانتشرت في الأفق الشرقي تباشير الصباح. ولم ينشب آخر الأمر أن أخذ يصغى إليّ كما يصغى طالب راسب في امتحان نهائي.. ثم راح يقسم لي أغلظ الأيمان بأنه سوف يكون أشد الممثلين طاعة لأوامري، وأكثرهم انتباها لتعليماتي في المستقبل القريب. واستطعت بعد هذا أن أقول له ما لم يكن لي بد من قوله، وكل ما كنت أشتهي أن أقوله له حينما كان يشمخ بأنفه فيما مضى، وحينما كان يتعمد أن يتظاهر بمظهر الاستعلاء عليّ، والاستهتار بتوجيهاتي. وفي مناسبات أخرى، حينما كنت أرى من الضروري أن أسوي في المعاملة بين كل الممثلين، وأن أجعلهم يخضعون جميعا لطريقتي ويأخذون بتعليماتي، كان الذي يعينني على ذلك هو ما تعلمته قديما من طغيان المدير الفني وغطرسته، ذلك الطغيان وهذه الغطرسة اللذان تلقيت دروسهما الثمينة على يد الأستاذ كرونك **Kronek** المدير الفني لفرقة مييننجن الألمانية (الفصل التاسع عشر). لقد طلبت أن يطيعني الممثلون.. ولقد أجبرتهم على إطاعتي ولست أنكر أن كثيرين منهم كانوا يؤدون ما آمرهم به من ناحية الظاهر فحسب، ذلك لأنهم لم يكونوا قد فهموا بعد حكمة تعليماتي وتوجيهاتي وكيف يؤدونها عن طريق العاطفة والانفعال.. وليس بهذه الطريقة الظاهرية المتخشبة. ولكن.. ماذا كان في وسعي أن أفعل؟ إنني لم أكن أجد وسائل أخرى للرقي بفن التمثيل غير تلك الوسائل التي آمنت بها أنا وزميلي دانتشنكو. وكانت الحاجة إلى خلق فرقة كاملة ومسرح جديد ذي اتجاهات حديثة في ظرف أشهر قلائل تضطرني إلى الكثير من تلك الغطرسة ومن ذلك الطغيان.

ولم أدخل في هذا المشروع الجديد– كما يعلم القارئ– قدرا ذا بال، ولا زادا غير عادي من المعرفة الفنية والحنكة الخارقة للعادة، أما دانتشنكو فهو الذي اشترك فيه بلوذعيته وطول تجربته الفنية العظيمة. وقد كان ثمة، بالإضافة إلى هذا،

شيء له طبيعة القوى الثمينة المحركة للفن قد بدأ يبرد ويتجمد في قالب العادة الجارية أو ما يسمونه: الروتين! وقد كان من رابع المستحيلات بطبيعة الحال أن يحلم إنسان بإمكان صب هذه المجموعة من الممثلين في قالبنا الفني الجديد في بحر هذه الأشهر القليلة. ومن ثمة فقد كانت مشكلتي الرئيسية تنحصر في إعداد الروايات نفسها– أقصد إخراجها هذا الإخراج المعبر الذي يمكن أن يذهل المتفرج بطريقة تلقائية، ويعود علينا بنجاح مادي على الأقل. وقد كانوا على حق أولئك الذين كانوا يغضون من شأننا في هذا الوقت ويسخرون منا بقولهم إننا كنا نملك المناظر الفخمة والملابس المسرحية الزاهية، ولكنا لم نكن نملك الممثلين. والسادة الممثلون القدامى الذين كانوا يعملون معنا لم يكونوا من السذاجة والغرارة بحيث يسمحون لنا بأن نبني نجاحنا على أكتافهم. ولهذا كان لابد من اختراع حيلة ما نخفي بها شخصيات الممثلين مؤقتا، بالمغالاة في فخفخة الملابس وروعة المناظر وجلال الديكورات ونفاسة الأثاث والإخراج الباهر الماهر الذي يمكن أن يذهب المتفرج ويخلب لبه. ووراء هذا كله يمكن أن يعطى الممثلون الوقت الكافي لكي ينموا ويترعرعوا في كنف فننا الجديد ومبادئنا ورسالتنا الحديثة التي نبشر بها. ومن هنا كان ما تمتاز به حفلاتنا الأولى هو نجاح المناظر والملابس وجمال الإخراج وأعمال مديري المسرح.. هذه الأشياء التي كان لها مكان الصدارة عندنا دائما.

وبينما كان سيموف يخلق من نفسه فنانا مسرحيا حقيقيا، كنت أنا، بوصفي المدير الفني الرئيسي، اضطر إلى الدخول في كل صغيرة وكبيرة من تفصيلات الملابس والمناظر. ومن حسن الحظ أن سيموف كان نادرة زمانه بين فناني هذا العهد، لأنه لم يكن عبقريا في تصوير المناظر المسرحية فحسب، لكنه كان عبقريا في تصور المسرحية نفسها، وفي تفسيرها، وفي إبراز سماتها من وجهة نظر الممثلين ووجهة نظر المخرج في وقت واحد. وكان هذا معوانا له في التغلغل في روح المسرح نفسه والجري مع دمه في عروقه! وكان إلى هذا يفهم ما تقتضيه

الحاجة الملحة من مساعدة الممثلين الذين لم يكونوا على شيء من الدربة والتجربة، وذلك بما يقدمه لهم الإخراج البارع من التسهيلات. وكنا نشترك معه في اكتشاف هذه الوسائل التي تصرف أنظار الجمهور والتفاته عن الممثل مؤقتا، وتحويلها عما كانت تنشده من تلك الرغائب العادية التي اعتادتها والتي كانت إلى ذلك العهد تنحصر في الطرق والتقاليد القديمة، والتمثيل المتكلف والحركات المصطنعة الذميمة، وأن نعودها البحث عما هو أجمل.. عن فن حديث غير هذا الفن القديم المتكلف الرث. لقد طالما أنكرت، وسأظل أنكر هذه البهلوانيات المسرحية المفتعلة التي اعتاد الجمهور أن يفهم بها فن المسرح. وأنا حينما أنكر هذه البهلوانيات المفتعلة لا يمكن أن أغض من قيمة ما يجب أن يصطبغ به كل ما يجري فوق المنصة من الحسن وما يروق العين.. وعلى هذا فقد كان أكبر همنا هو خلق هذا الحسن وما يروق العين والخاطر، والقضاء على القوالب الجامدة القديمة، والطرق المفتعلة الزائفة. ولم يكن يهمنا ونحن نسير نحو هدفنا هذا أن نستعمل أية وسيلة تمكننا من هدم ما لم يكن ضروريا ولا إليه حاجة.. لقد كنا كلما رأينا زهرة ذابلة أو غصنا ذاويا من أغصان دوحة المسرح عجلنا بقطعه والقضاء عليه حتى لا يضعف شجرتنا ويشوه جمالها.

فمن ذلك مثلا تلك الفرقة الموسيقية ببولكاها وصاجاتها تصدح بهما قبل أن يرتفع الستار عن تمثيل مأساة كمأساة هاملت؟ ما العلاقة بين هذه الموسيقى الأوركسترية الشنيعة وبين تلك المأساة؟ إنها لا تساعد على تهيئة الجو كما يقولون بل هي (تعكنن!) هذا الجو وتجرح جماله، وتخلق جوا غريبا على جو المأساة في الصالة.. جوا غريبا عن جوها كل الغرابة. إن في وسع من يسيغون هذه الموسيقى أن يدافعوا عنها بقولهم إنها موسيقى محزنة ومن طبيعة المأساة، فماذا يمنع من سماعها؟ ولكن هذا- إذا جاز- فلسوف يكلفنا كثيرا.. وفضلا عن هذا فلابد إذن من وضع موسيقى خاصة تلائم جو كل رواية على حدة.. وأنى لنا أن نجد هذا المؤلف الموسيقي الذي يستطيع أن يفهم ظروف الرواية وما تطلبه أحداثها من نغمة

خاصة بهذه الأحداث؟ إن أحداث الرواية المسرحية لها طبيعتها التي تختلف عن أحداث الأوبرا أو السيمفونية، كل الاختلاف، ومن ثمة، فلابد من خلق مؤلف موسيقي من نوع جديد ليكون في وسعه أن يضع موسيقى للرواية المسرحية بخاصة. ولقد قمنا بتجربتنا في هذا الصدد أيضاً، وأعددنا افتتاحية موسيقية لمأساة "القيصر فيودور" كانت قطعة عبقرية، من الناحية الموسيقية، إلا أنها كانت غير ذات موضوع من الناحية المسرحية. إنها لم تكن تخدم أي غرض ولا تهدف إلى أي غاية.. ومن ثمة فقد قضينا على بدعة تقديم القطع الموسيقية بين فصول الرواية بأي صورة من الصور، وكانت هذه سنة جديدة استنناها الأول في موسكو.

ومسألة أخرى.. لقد لاحظنا أيضا أنه لا ضرورة مطلقا تدعو إلى وجود هاتين الستارتين المسدولتين في جناحي المنصة واللتين تقتلان بلونهما الأحمر المخملي الصارخ أمام الأضواء الأرضية جميع الألوان الأخرى التي لا غناء عنها للمسرح.. وقررنا الاستغناء عنهما، وعن الستار الكبير المخملي الأحمر أيضا، هذا الستار ذو الشراريب والأهداب الذهبية المقصبة والستائر الصغيرة المخملية الأخرى التي كانت ترتفع في إثر الانتهاء من أداء القطعة الموسيقية، واستبدلنا بهذا كله ستائر من أقمشة مثناة ذات لون دافئ، لكنه لون (مطفي!) حتى لا يقتل في الفنان تأثيرات الألوان الأخرى اللازمة فوق المسرح.

الفصل الثلاثون

تأسيس "مسرح الفن بموسكو"



انحطاط طرق الإخراج المسرحي في ذلك العصر.. طرز ملابس التمثيل التقليدية.. طراز ستانسلافسكي بدعة جديدة.. الممثلة جريجوريفا تتخصص في صنع الملابس من الطراز الجديد... رحلة إلى الأقاليم لشراء ملابس قديمة تصلح للتمثيل.. رحلة ممتعة مليئة بالمدهشات عاد منها المؤلف بذخائر وكنوز ثمينة.. الملابس تشترى بالكوم.. كيف كانوا يتصرفون في مشكلة المناظر ومشكلة الحركة المسرحية قبل ستانسلافسكي.. ماذا صنع المؤلف.. حرب على التقاليد لا هوادة فيها.. دانشنكو المحدث الساحر يتولى شرح الروايات والأدوار للممثلين.. كيف فازت الفرقة بمسرحية النورس لتشيخوف.. الإخراج قبل ستانسلافسكي وبعده..

تشيخوف يكاد يطير فرحا بطريقة المؤلف في إخراج روايته.. كلمته فيما شاهد كانت ثورة في تاريخ المسرح الروسي.. استئجار حظيرة، سوق ثلاث لتكون مسرحا للفرقة وماذا صنع المؤلف.. متاعب لا تنتهي والتغلب عليها.. اختيار اسم للمسرح الجديد.. ليلة ١٤ أكتوبر سنة ١٨٩٨!..

لقد كانت عملية إخراج الروايات المسرحية في ذلك العهد في مستوى هابط أشد الهبوط. وكان أكبر أسباب ذلك أن أحدا لم يكن يهتم بالاطلاع على تاريخ الملابس والأزياء المختلفة، أو جمع مجموعات من ملابس القدماء أو الكتب التي تتحدث عن الأزياء القديمة أو أي شيء من هذا النوع على الإطلاق. ولم تكن توجد في محلات بيع الملابس التمثيلية إلا ثلاثة طرز، هي الطرز المألوفة المتفق عليها في ذلك الوقت.

وهذه هي: ١- طراز فاوست.

٢- طراز اليهجونوت.

٣- طراز موليير- هذا إذا لم نذكر إلى جانبها أزياءنا القومية الروسية أو ال- بويارية.

وكان السؤال المعتاد الذي يوجهه زبون المسرح إلى بائع ملابس التمثيل هو: "ألديك شيء من الملابس الإسبانية من طراز "فاوست" أو من طراز "الهيجونوت"؟

كما كان الجواب المعتاد هو:

"لدينا ملابس لدور فالنتين ومفيستوس وسنت بريز من جميع الألوان!".

بل لم يكونوا ينتفعون بالنماذج التي يبتكرها غيرهم لهم بالفعل. مثال ذلك حينما كانت فرقة مييننجن في موسكو.. لقد كانت هذه الفرقة من الكرم والتلطف بحيث سمحت لأحد مسارح موسكو بنسخ مناظر وملابس إحدى رواياتها الخاصة بها، ومن إخراجها هي. لكنك بعد هذا كنت لا تستطيع أن تتبين هذه الملابس على

أبدان الممثلين الروس، لأنك كنت تلاحظ أن كلا منهم قد أضاف إلى ثيابه تعديلا من (عندياته!) هو: وبحسب مزاجه، ووفقا لهواه.. فكان يأمر الخياط بأن يحذف الجزء الفلاني، وأن يضيف بدلا منه كذا وكذا.. حتى يبدو الثوب آخر الأمر وكأنه قد صنع لرواية فاوست، أو لرواية الهيجونوت! وقد كان لكل خياط من خياطي الملابس المسرحية مزاجه الخاص، وتقاليده المستقلة عن تقاليد الخياط الآخر، حتى لقد كان يأنف النظر إلى كتب الأزياء المسرحية وصور الملابس التمثيلية التي رسمها كبار الفنانين الأخصائيين. وكانوا يعدون كل تجددي في هذه الملابس علامة من علامات الخبرة القليلة والفقر في إلمام الصانع بأصول صنعته. وأعجب العجب أن يكون الخياط– الترزي!– هو الحكم فيما ينبغي أن تكون عليه ملابس الرواية.. وليس المخرج أو المدير الفني المسئول عن كل شيء.. حتى عن الخياطة نفسه!

لقد كنت إذا جادلت أي خياط في شيء من تلك الملابس قال لك وهو ينظر شزرا:

"أوه.. لقد صنعت من ذاك مائة ثوب وثوب.. أما فنانكم المسرحي، فأي إنسان أعمى أعمش يستطيع أن يحكم حين يرى ما صنع، إنه يصنعه لأول مرة في حياته!".

على أننا كنا نجد في هؤلاء الخياطين نفرا قليلا كنا نستطيع بعد شيء من (وجع القلب!) زحزحتهم عن خيلائهم قليلا، وإقناعهم بوجهة نظرنا فيما نريد. وقد حدثت هذه المعجزة في النصف الثاني من حياة جمعية الفنون والآداب، حينما أفلح هذا النفر في ابتكار طراز أطلقوا عليه (مودة!) ستانسلافسكي، وإن لم يكن أحسن كثيرا من الطرز السابقة المألوفة أمثال فاوست والهيجونوت ولاسيما بعد أن تغيرت تعليماتي إليهم بدرجة محسوسة خلال هذه الفترة من الزمان. وقد اضطررت تحت هذه الظروف كلها إلى ما اضطررت إليه في أثناء وجود جمعية الفنون والآداب.. إلى الاضطلاع بمشكلة تصميم أزياء الفرقة وإعدادها بنفسي، عسى أن

يوفقني الله إلى طراز جديد غض، طراز لم يكن للمسرح الروسي به عهد من قبل.. طراز يمكن أن يبهر أبصار المتفرجين و"يقلع أعينهم قلعا!" كما كنا نعبر في ذلك العهد. ولقد بذلت لي زوجتي م.ب. لينيا في سبيل ذلك يدا بيضاء لا يمكن أن تنسى، بما كان لها من غرام كبير شغف بموضوع الملابس، وما أتاها الله من ذوق رقيق وحس مرهف وموهبة خلاقة في ابتكار الأزياء. أضف إلى ذلك ما بذلته لنا من المعونة القيمة الممثلة المعروفة م. ب. جريجوريبفا، إحدى أولئك الممثلات اللائي كن يعملن معنا طوال حياة جمعية الفنون والآداب، والتي لم تنفك تعمل معنا، والتي كانت تهتم اهتماما عظيما بموضوع الأزياء ولها فيه ذوق خاص. وكان يساعدنا في هذا الشأن غير هاتين متطوعات أخريات وكثير من الأهل والأصدقاء نساء ورجال. وقد بدأنا هذه التجربة أول ما بدأناها بدراسة الأزياء المختلفة في عهد القيصر فيودور، وذلك لأن مأساته كانت أول ما اعتزمنا إخراجه. وقد حرصنا على إبقاء معالم طراز الزي البوياري (الروسي) بخاصة، وإن لم يمنع تمسكنا به بحالته المألوفة من محاولة إكسابه طلاوة جديدة ولاسيما حينما يلبسه أعضاء الأسرة المالكة الروسية، ولاسيما أيضا إذا علمنا أن مأساة القيصر فيودور لم يكن مسموحا بتمثيلها في الحفلات العامة الشعبية. إلا أن هذه المحاولة من محاولات التجديد ورد شباب الطراز البوياري لم تتجل في أحسن صورها إلا في استعمال المواد الثمينة الفخمة، وفي (الكلفة) الغالية التي كانت في أغلب الحالات أبعد من أن تشبه الأزياء الروسية القديمة، والتي كانت تذكر رائيها بالأزياء الروسية المعاصرة، أكثر مما تذكره بأزياء الآباء والأجداد. وقد بقي طراز هذه الملابس و(تفصيلته!) على ما كانا عليه، بالرغم مما أدخلناه عليهما من تعديلات وتهذيبات طفيفة، فبقي هو هو.. وظل كما كان الابتكار الوحيد الذي ابتكره خياطو الملابس المسرحية. إن للملابس خطوطا ودقائق لطيفة أشبه بدرجات الغناء الرخيمة، لا يمكن أن يلقي إليها الخياط العادي باله، وهي مع ذاك تميز زي حقبة من الزمان من زي حقبة أخرى. وهذه الخطوط والدقائق من أشق الأمور على من يريد التحري عنها، ومن

ثمة فلا غناء عن التماس المعونة من الفنانين ومن ذوي العلم والدراية لإبراز هذه الخطوط وتلك الدقائق. وهذا هو ما كنا ننشده ونجد في أثره.. السر الذي لم نكن نعرفه في موضوع الملابس. ومن ثمة فقد عكفنا على جميع كتب الأزياء الموجودة في موسكو والتي تتحدث عن الملابس الروسية نقرؤها ونعيد قراءتها، كما ذهبنا نبحث عن المتحوتات والأسلحة القديمة وثياب الأوبرا وملابس رجال الدين التي كان يمكن العثور عليها في المدينة بوفرة هائلة.. ولم يكن في وسعنا استنساخ تلك القوالب الأركيولوجية (العاديات القديمة)، وبدأنا نبحث عن المخرمات والمطرزات القديمة، وأغطية الرأس الروسية التي كان الروس يلبسونها في (سالف العصر والأوان!).. وما إلى ذلك كله من غرائب الملبوسات.

ولقد رتبت رحلة إلى مختلف المدن لزيارة محلات بيع الأشياء القديمة ولرؤية المزارعين وصيادي السمك وهم يعملون في قراهم، لعلمي بما كان يحتفظ به أولئك الصيادون من القني القديمة الثمينة في غيباتهم– أعني حقائبهم وصناديق أمتعهم ولم أكن أجهل أن تجار الغرف القديمة في موسكو كانوا يحصلون على معظم ما عندهم من الطرف والآثار (والأنتيكات!) من عند هؤلاء القوم. وكان لابد من سرعة القيام بذلك حتى لا يسبقنا منافسونا من رجال المسارح والآخرين إلى شراء تلك الطرف إذا ما علموا بنوايانا من الرحلة التي أزمعنا القيام بها. ولقد ظفرت رحلتنا بنجاح عظيم، وعدنا منها بثروة خرافية من المتاع الثمين، وبثمن لا يكاد يذكر. ثم نظمنا رحلات أخرى إلى المدن الروسية الأخرى التي كنا نعرف أنها تشتهر بما فيها من آثار القدامى.. ومن هذه المدن ياروسلافل وروستوف ياروسلافسكي، وترويتز سرجييفو.. وغيرها. وقد قدم لنا واحد من أعضاء جمعية الفنون والآداب السابقين، والذي كان ممثلا بفرقتها، وكان يشغل في ذلك الوقت وظيفة هامة في مصلحة السكة الحديد تبيح له الحق في عربة خاصة لاستعماله الشخصي.. قدم لنا عربته هذه للقيام برحلتنا تلك. وقد بقي جانب من فرقتنا، وعلى رأسهم نميروفتش دانتشنكو، لمواصلة التداريب في بوشكينو، بينما قمت أنا،

والفنان سيموف، وسانين مساعدي في الإخراج وإدارة المسرح، وزوجتي، وأحد خياطي الملابس، وعدد كبير من الممثلين، برحلتنا التاريخية بحثا وراء المواد المسرحية، التي تلزمنا.

لله ما كان أعظمها من رحلة لن ننساها أبدا!

لقد كانت هذه العربة الخاصة كل شيء بالنسبة لنا! لقد كانت صالوننا الكبير الذي نتناول فيه غداءنا كل يوم، ونرقص ونلعب، ونقوم بتمريناتنا الرياضية، ونغرق في مناقشاتنا الحامية، ونستعرض فيه خطط المستقبل، ونعرض فيه ما نشتري ونقتني من الطرف والآثار وسائر المواد التي نشتريها طوال رحلتنا!

لله ما كان أظرف هذا كله، وما كان أظرف ساقينا والساهر على راحتنا، وما كان أسعدنا بأمسياتنا الراقصة، والمتع التي نعمنا بها، والتي طبعت في ذهن كل منا سلسلة من الذكريات لن تنمحي صورها!

لقد حدث في إحدى محطات الخط الحديدي الصغيرة أن تركنا عربتنا لمدة يوم وليلة، لكي نقوم برحلة ساحرة لطيفة وصلنا فيها إلى مدينة روستوف يارو–سلافسكي القديمة (وهي غير مدينة روستوف الواقعة على نهر الدون). وتقع هذه المدينة الظريفة التي تتمتع بمنزلة فريدة بين مدن الآثار على حفافي بحيرة كبيرة. ويوجد في وسطها كرملين عظيم يشتمل على قصر فخم كان يسكنه يوما من الأيام إيفان الهائل، وهو قصر له قلعة قديمة تشتمل على برج شهير فيه ناقوس ضخم معروف في كل مكان برنينه الخاص وجرسه الممتاز. وكانت يد البلى قد أوشكت يوما أن تأتي على هذا الأثر فتجعله ذكرى، لولا أن ظهر في روسيا، كما هي الحال دائما، رجل غريب لا كسائر الرجال، قام لهذا الكرملين بما كان من اختصاص الدولة أن تقوم به، فأنفق عليه من حر ماله، وأصلح جميع قصوره وقلاعه، بحيث وجدناه حينما زرناه في حالة جيدة مثالية. وقد زوده بعد إصلاحه بمجموعة كبيرة من الآثار القديمة والعاديات العجيبة والمخرمات والمطرزات والثياب والفوط

وستائر الجدران والسجاد، مما جمعه من القرى واشتراه من تجار العاديات. أما هذا الرجل العظيم فكان يسمى شلياكوف، وكان من صناع اللجم وشكائم الخيل البسطاء، ويكاد يكون أميا، إلا أن هذا لم يحل بينه وبين أن يصبح عالما من علماء هذا الفرع من فروع الآثار.. الفرع الذي يعالج شئون الستائر ومعلقات الجدران!

ولقينا شلياكوف هذا، فرحب بنا، ومنحنا مفاتيح القصر والمتحف، حيث عشنا في القصر العجيب عدة أيام لم نكتف أثناءها برسم خطة القصر وتصوير غرفه، بل صورنا- بأقلامنا طبعا- جميع ما في المتحف من كنوز وطرف.. وقد دفعتنا مجرد الرغبة المسرحية المستولية على مشاعرنا جميعا، والتي كانت توحي إلينا بوجوب التملؤ من جو هذا القصر الساحر العجيب بقدر ما نستطيع، إلى قضاء ليلة بتمامها داخله. فبينما كنا نسير مذهولين في ظلام هذا التيه المدهش على ضوء شمعة واحدة.. خافتة، وفي سكينة الليل الرهيب إذا بنا نسمع فجأة وقع أقدام تقترب منا.. تضرب على الأرضية البلاط.. وإذا نحن بعد قليل نرى باب غرفة إيفان الهائل ينفتح، وإذا شخص طويل مرتد ثياب الكهنوت ينحني لكي يدخل من الباب الصغير المنخفض، حتى إذا انتقل داخل الغرفة إذا هو يأخذ طوله الأول..

لقد كاد الدم يبرد في عروقنا، لولا أن ضوء الشمعة الشاحب انعكس على وجه هذا (العكروت) فعرفنا أنه واحد من رفاقنا لم نكن نتوقع مفاجأته لنا على هذا النحو.. وعندما عاد إلينا وعينا بدا لنا أننا نستنشق الهواء الخانق القاسي.. هواء روسيا القديمة الذي كان يستنشقه آباؤنا في عهد ايفان الهائل! وعندما كان زميلنا هذا يمر، وهو متدثر في ثياب المتحف الكهنوتية هذه، في البهو المغطى فوق العقد ذي البوابات القديمة، وشمعته تتراقص في النافذة، ساكبة ظلالا رهيبة من حولها، كان يخيل إلينا أن شبح القيصر الهائل كان يسعى في أرجاء القصر.

وقد اتخذت الترتيبات في اليوم التالي لكي تدق لنا الأجراس الشهيرة في برج روستوف من أجلنا نحن. وقد كان هذا حادثا فذا بالنسبة إلينا.. حادثا لم يدر لنا

في بال قط.. ويمكنك أن تتخيل برجا طويلا سامقا أشبه ببهو عميق واقف يتطاول بقامته السامقة فوق إحدى الكنائس الرفيعة الذري ركبت في قبته أجراس منها الكبير ومنها الصغير بحيث ترسل رنينا بديعا متفاوت النغم ساحر الألحان، وقد أخذ الذين يدقون هذه الأجراس ما أكثرهم، يجرون من هذا الجرس إلى ذاك الجرس، ومن ذلك الناقوس الكبير إلى ذلك الناقوس الصغير، وهم يحرصون على دقها في إيقاع منتظم ورنين موسيقى منسجم..

لله ما كان أبدعها حفلة موسيقية أصيلة تقوم بها أوركسترا سيمفونية أصيلة أيضا. إن أغلب الظن أن هؤلاء الذين كانوا يدقون تلك الأجراس قد قاموا بمئات من التداريب الطويلة لكي يحصلوا على الإيقاع المطلوب، ولتعليم من يعاونهم في دق الأجراس كيف يجرون من جرس في سرعة محددة وفي الكمال الذي لابد منه للإيقاع المنشود.

وبعد فراغنا من زيارة مدينة روستوف ياروسلافسكي قمنا بزيارة عدد آخر من المدن المجاورة، ثم ركبنا متن الفولجا من مدينة ياروسلافل، وصعدنا مع التيار فوق نهرنا الساحر المقدس. وكنا نعرج على المدن التي في طريقنا لنشتري الطرف المشرقية والعباءات والمعاطف وأوقية الأقدام. وفي هذا الجزء من الرحلة اشترينا جميع الأحذية والنعال التي استعملناها ولا نزال نستعملها إلى اليوم في مأساة القيصر فيودور. وقد احتلت فرقتنا المحدودة جميع أمكنة الباخرة، في حين احتفظ المسافرون الآخرون بظهر السفينة، وكنا بهم جد سعداء. وكان الربان في منتهى السرور بنا، ولم يتدخل قط فيما كنا نعمل.

ولم تكن تسمع أياما بطولها، وليالي بطولها أيضا، إلا الضحك والمرح. وكان ملاؤنا في السفر يشاركوننا ضحكنا، بل لقد أشركنا غالبيتهم في معيشتنا وخلطناهم بأنفسنا. وقد أقمنا لهم سهرة مساخر في آخر ليلة من رحلتنا في الفولجا، فلبس الممثلون، وكثيرون من المسافرين، ما كان معنا من الملابس المسرحية التي

اشتريناها، ثم غنينا لهم ورقصنا ومثلنا حتى شبعوا.. وكنت أنا، حضرة المدير الفني (!)، وسيموف، حضرة الفنان (!) نجلس ناحية، ولا نشترك في شيء من ذاك. لقد كانت هذه الحفلة الساهرة فرصة لنا لنمتحن فيها، في هذه الأضواء الصناعية، كل ما اشتريناه، وقد لبسته هذه المجاميع الحية المتحركة المختلفة الهيئات والأوضاع، والتي التقت عرضا وبطريق المصادفة والتي ستفترق عرضا وبطريق المصادفة كذلك. لقد انتحيت أنا وسيموف ناحية، ورحنا نسجل ملاحظاتنا، ونشاهد ما يجرى ونرسم الخطط على ضوء ما نرى، وندون ما يعن لنا من مشاهدات، ونفكر في خير الطرق للانتفاع بما يحدث في سهرة المساخر هذه.

* * *

وعدنا إلى موسكو، وأضفنا ما اشتريناه في رحلتنا الميمونة إلى ما سبق أن اشتريناه. وقد كنا نجلس ساعات بعد ساعات وأيام بعد أيام، ومن حولنا ما جمعناه من هذه القني والطرف، من ثياب ومخرمات وأوشية وملابس لا حصر لها، ونحن نضع هذا إلى جانب ذاك، ونوازن بين هذا اللون وذلك اللون، ثم ندرس الطرز والأزياء، ونتخيل ما كان عليه الثوب في الأصل وماذا كانت هيئة الزي عندما كان يستعمل، وكنا نتحسس أصول ذلك جميعا في القطعة الصغيرة الباقية من ثوب كبير، ومن اللون الحائل وسط ثوب ذهبت الأيام بلونه الأصلي، وفي قطع المخرمات والياقات المطرزة العالقة بملابس البويار، والثياب الملكية، وأغطية الرءوس.. وكان ما لا يصلح للمحافظة عليه ليكون نموذجا في المستقبل، رسمناه وخططنا صورته على الورق. وكانت الرغبة تحدونا إلى الإقلاع عن السرف الرخيص والمظاهر المسرحية الزائفة والمذهبات التي ليس لها أصل، والتي يبرقش بها خياطو الملابس المسرحية ما يصنعونه من تلك الملابس بغرض الزخرفة وخطف الأبصار، لا تحريا لأصل هذه الملابس وحقيقة ما كانت عليه. كنا نريد إذن أن نخفف من هذا كله.. كنا نريد أزياء أبسط وأكثر إتقانا وأقرب إلى روح الماضي الحقيقية. وكنا نظفر أحيانا بقسط لا بأس به من النجاح في هذا السبيل، ولكنا لم نكن نظفر

بالنجاح دائما. وكنا نتساءل: ترى؟ أين يمكننا العثور على المواد الثمينة التي تصلح لصنع الثياب الملكية؟. إن النتف التي يمكن اقتباسها عن هذه الملابس من كتب التاريخ، أو الرسوم الموجودة بالمتاحف عنها، والتي استنسخناها في أثناء دراستنا لبيئات الماضي وأحوال أناسه.. كل هذا يمدنا بمعلومات طيبة عن تلك الملابس، لكن أنى لنا المال والأسباب التي تمكننا من صنعها؟ لقد اضطرني هذا إلى تجشم رحلة جديدة– وكانت الرحلة هذه المرة إلى سوق نجني نوفجورود، حيث يستطيع الإنسان غالبا أن يجد ما تصبو إليه نفسه من عاديات وطرف قديمة.

وقد صادفت في هذه السوق قدرا من التوفيق لم يكن يخطر بالبال، فلم أكد أصل إليها حتى وجدت كومة كبيرة من سقط المتاع تشتمل فيما تشتمل عليه، على مواد وأشياء قديمة، وملابس عتيقة لا حصر لها. وكم رقص قلبي حينما لمحت تحت الكومة جزءا بارزا من كساء قديم يشبه ما كان يلبسه القيصر فيودور أول ما يظهر فوق المسرح. وهكذا وجدت ما طالما بحثت عنه وتاقت إلي لقياه نفسي! وكان لابد من الحصول على هذا الكساء مهما كان ثمنه. ولكن ما العمل؟ وهذه جماعة من المزايدين تجتمع حول الكومة استعدادا للمضاربة وإغلاء الثمن؟! وعرفت من هؤلاء أن هذا المتاع كله قد وصل الآن من دير ناء كان رهبانه مضطرين إلى بيع فضل متاعهم لما يعانونه من فقر مدقع ومتربة. وضربت ذراعي في ناحية أخرى من الكومة فوجدت قبعة نسائية مشغولة بالذهب مما يلبسه النساء في مأساة القيصر فيودور أيضا. وفي ناحية أخرى وجدت قطعة من الخشب المنحوت القديم، وفي ناحية ثالثة رأيت جرة بارزة من الكومة. يا لله! لقد كان لابد من "العمل فورا! لقد قررت أن اشتري الكومة كلها.. وكما هي! ولكن.. ترى: أين أجد أصحابها؟ لقد كانت ملقاة هكذا. وليس لها من يحرسها أو يقوم عليها.. ولم يكن ما يمنعها من أيدي اللاقط والشاقط، كما يقولون!

* * *

وأخيرا لقيت الراهب الموكل بها!

واشتريت منه الكومة كلها بألف روبل.. وقضيت يوما بطوله في استقصاء ما تحتوي عليه الكومة، لخوفي من أن تمتد إلى شيء من كنوزها يد (لاطش!) إذا جن الليل. ولله ما كان أشقه من عمل متعب مضن مترب! وإن النهار لم يكد يؤذن بالذهاب حتى استولى عليّ التعب ونال مني الإعياء. ولكن.. لا بأس.. فقد استطعت أن أستنقذ في ذلك اليوم كله ما كان ذا قيمة وذا أهمية، ثم دفنت الباقي في الوسط لأعاود فحصه والعس فيه في اليوم التالي.

وذهبت إلى الفندق بعد هذا، وأنا في عرقي ومرقي وترابي من طول ما قلبت الكومة في ذلك اليوم الحار القائظ.. لكنني ما كنت أشعر بتعب مطلقاً، لأن الظفر بهذا الكنز الثمين كاد يجعلني ثملا بنشوة النصر.. فأخذت حماما، ثم قضيت الليل بطوله في فحص مشترياتي، كما كان يفحص الفارس البخيل في رواية بوشكين كنوزه في القبو الذي حدثناك عنه آنفا.

ثم عدت إلى موسكو بهذه الثروة الهائلة.. الثروة التي لم تكن تشتمل على ملابس فخمة فقط، بل على الكثير مما كان لابد منه لإخراج "القيصر فيودور". لقد كان من مقتنياتها أطباق خشبية كثيرة لازمة للمشهد الأول من وليمة مثوسكي، كما كانت فيها كمية طيبة من الخشب المنحوت للأثاث، وكميات من أغطية الأرائك الشرقية.. الخ.. الخ. على أنه ليس من الضروري أن يطبع المخرج روايته كلها، من أول شيء فيها إلى آخر شيء منها، بطابع الاهتمام والتشويق، والفخامة ومراعاة الأصل. إن أهم ما يحتاج إليه المخرج فوق منصته إنما هو رموز لونية.. وهذه الرموز اللونية هي ما أسعدني الحظ بالعثور عليها في رحلتي الموفقة.

وفي الوقت نفسه أصبح صناع ملابسنا ومبتكرو أزيائنا ذوي مهارة ولو فرعية في إضفاء العصر القديم الصحيح الذي كانت هذه الملابس تستخدم فيه على ما يصنعونه منها ومن المخرمات الأخرى.

ولما لم يكن كل ما يلمع ويرسل بريقه على المنصة فهو ذهب، ولا كل ما كان ذا لمعة وبريق بدا كأنه ذهب. فقد تعلمنا الكثير من خدع المسرح وحيله التمثيلية التي تظهر لك أبسط الأزرة والأصداف وقطع الشمع الأحمر والحبال العادية، ولاسيما بعد توضيبها وإعدادها الإعداد الحسن تبدو وكأنها مصنوعة من ذهب خالص أو من اللؤلؤ الحر الأصيل أو من الماس الثمين. وقد أمدتنا مشترياتنا بأفكار جديدة عن كثير من الأزياء التي كنا نفتقدها فلا نجدها، فلم يمض زمن طويل حتى كنا قد أضفنا إلى مجموعتنا كثيرا من الملابس الجديدة التي صنعناها وفقا لهذه الملابس القديمة وطبقا لما وضعناه من رسومها، كما أضفنا إليها الكثير من العاديات الأصيلة الحقيقية الأخرى.

وبالاختصار لقد كان العمل عندنا قائما على قدم وساق، وكنا قد سلكنا المسالك الحقيقية، واستقمنا على الجادة كما يقولون وكنا قد اهتدينا إلى كل الهراء الذي تنخدع به أعين الأغنياء والسراة من الطبقة الوسطى.. أعني كل ما تهواه أنفسهم من ألوان الترف والفخفخة، وما كان لابد منه في هذا الوقت لكي نستر وراءه عيوب ممثلينا وقلة حنكتهم، وكل ما لا يخفيه إلا بريق الملابس وفخامتها.

* * *

أما مشكلات المناظر في المسارح الأخرى في تلك الفترة فكانت تحل بطريقة بسيطة. لقد كان كل مسرح منها يحتوي على ستارة خلفية وأربعة أو خمسة أجنحة (كواليس) في شكل عقود مقوسة. وكنت ترى على هذا كله صورة بهو من أبهاء القصور له مداخل وطرقات وشرفات بعضها مفتوح وبعضها مغلق، ومنظرا بحريا.. الخ.. وفي وسط هذا كله كنت ترى أرضية المنصة الناعمة القذرة، وعددا من الكراسي يكفي لجلوس شخصيات الرواية.. ثم لا شيء بعد هذا. وكنت تستطيع رؤية جميع ما بداخل المسرح من بين هذه الكواليس.. الخدم والعمال والكومبارس وصناع الديكورات، والخياطين وصناع الباروكات.. كلهم يمشون هنا

ويمشون هناك، ويطلون برؤوسهم من وراء تلك الأجنحة.. فإذا كان لابد للمنظر من باب وضعوه بين كالوسين، ولا بأس من أن تبقى فجوة من فضاء المسرح فوق الباب يسدها المتفرج بخياله! فإذا استدعى المنظر وجود شارع ذي منازل على جانبيه تتلاقى بالمنظور في نهاية المنصة، ووجود ميدان تتوسطه فسقية وعدد من الآثار أو الأطلال فلا بأس من رسم ذلك كله على ستارة خلفية وستاير الكواليس الأربعة. ولا بأس بعد هذا كله من أن يبدو الممثلون الواقفون عند الستارة الخلفية أضخم وأعظم من نقطة التقاء المنظور.. أي النقطة التي تلتقي عندها المنازل المرسومة في الستارة الخلفية! وكانت أرضية المنصة القذرة عارية لا يغطيها شيء، وبهذا كانت تتيح للممثلين الفرصة كاملة من الاقتراب من الكمبوشة، وسط المسرح، بقدر ما يستطيعون وبحسب ما يشتهون.. الكمبوشة الملعونة التي لا تجتذب إلا أخيب الخائبين.

لقد كانت هذه الفترة فترة الإسراف الزخرفي والترف في الأبهة المسرحية، والمغالاة في الرسوم المصورة فوق الستائر.. فترة الأبواب المصنوعة من الخيش والتي يهتز قماشها ويرتعش كلما فتحت أو أغلقت، بل التي كانت تنفتح وتنغلق من تلقائها ولاسيما عندما يدخل النجوم الذين كانوا لا يكادون يظهرون على المنصة حتى يبدأوا تمثيلهم بالانحناء الشديد تقديرا لتحيات التصفيق التي يتلقاهم بها الجمهور.

أما مشكلة الحركة المسرحية– أي الميزانسين– ووضع خطة العمل على المنصة فكان أمرها هينا لينا، بل من أبسط الأمور في تلك الأيام. لقد كان الميزانسين في كل رواية هو هو.. والإكسسوار والأدوات هي هي.. فإلى يمين المنصة كنبة– أعني أريكة– وإلى اليسار منضدة وكرسيان.. ولا بأس بعد ذلك من أن يجرى المشهد الأول من الرواية عند الكنبة ثم يجرى المشهد الذي يليه عند الكرسيين والمنضدة، والثالث في وسط المنصة بالقرب من كمبوشة الملقن، وهكذا دواليك.. من الكنبة إلى المنضدة والكرسيين.. إلى الوسط بالقرب من الكمبوشة..

الخ.. وكانوا يضعون مفرشا من قماش أحمر ذا شراريب وأهداب ضخمة مذهبة ليقوم مقام المواد المخملية النفيسة والشراريب الذهبية الحقيقية. وكانوا يخصصون لهذا المفرش منعطفا خاصا يضعون وراءه ستارا رسموا عليه جبالا وأودية وأنهارا وبحارا ومدنا وغابات ومتنزهات وينابيع وكل ما يثير في المتفرج روح الجو الشاعري، والإحساس باللطف والترف والفخفخة. وكان السعاة الذين يلبسون الصدارات الحمراء ذات الأزرة المذهبة والكساوي الخاصة ذات الرمانات- الأيبوليت!- المذهبة على أكتافها لا ينفكون يجرون من هنا إلى هناك داخل الصالة تلبية لطلبات السادة المتفرجين، مما كان يستحيل معه على الممثلين (الغلابة!) أن يمثلوا، وعلى المتفرجين أن يسمعوا، أن يفهموا شيئا مما يقال أو مما يجرى على المنصة. أما الأوركسترا التي لم يكن لها لزوم قط، ولم تكن الرواية تتصل بها بأية صلة، ولا حاجة للجمهور إلى وجودها، فكانت تحتل أفخم مكان وأبرزه أمام المنصة، وبهذا تكون كالشجا في حلق الممثلين وحلوق المتفرجين بل في حلق الرواية نفسها.

وهكذا كانت المسارح مثقلة بعشرات وعشرات من تلك الزوائد الدودية المضحكة التي لا لزوم لها، والتي لم تكن تتغير أبدا في أية حفلة ولا أية رواية.. من صخب مزامير وصاجات الفرقة الموسيقية النحاسية في فترات الاستراحة، وخروج الممثلين كلما خرجوا من المنصة وتصفيق المتفرجين لهم بمناسبة وبدون مناسبة، وعودة الأبطال المفاجئة إلى المسرح ولم يمض زمن طويل، بل لم تمض غمضة عين مذ رأيناهم يقتلون ويموتون ويلفظون آخر أنفاسهم، ورفع الستار وإغلاقه عشرات المرات في ختام الرواية.. الخ.

* * *

أما نحن.. فقد أعلناها حربا لا رحمة فيها ولا هوادة على تلك التقاليد السخيفة جميعها، والسنن البائخة، مدفوعين إلى ذلك بأهدافنا الثورية العاتية التي

كنا نصر عليها ونستمسك بها لكي نجدد شباب الفن: تمثيلا وأثاثا ومناظر وملابس.. وفي تفسير الرواية نفسها، وفي شكل الستار.. وفي كل صغيرة وكبيرة مما له صلة بالمسرحية وبالمسرح. لقد كان كل جديد، وكل ما يزعزع أركان القديم ويقضي عليه يبدو في أنظارنا حسنا ومفيدا.

وكان لابد لنا، إلى جانب تفكيرنا في الروايات ذات الصبغة الخاصة، وتفكيرنا في المؤثرات المسرحية المختلفة في ملابس ومناظر وديكورات، أن نفكر أيضا في أعمال المؤلفين المعاصرين، تلك الأعمال التي تتركز فيها حياة الجيل الحاضر الذي نعيش بين ظهرانيه. لقد كان مسرحنا الحديث يتلمس طريقه في هذا المجال الجديد أيضا.. وذلك لأن كل ما كان يجرى في المسارح الأخرى كان يبدو في نظرنا قديما رثا، وشيئاً مرعبا آن الأوان للقضاء عليه. وهذا بالرغم مما كانت تعرضه أحسن مسارحنا في ذلك الوقت، المسرح الإمبراطوري الصغير، من تلك الترجمات الأنيقة لروايات صغيرة لطيفة أجنبية، لكنها روايات جوفاء فارغة، يتكون كل منها من ثلاثة فصول، وذات موضوعات لا تتناسب والحياة الروسية في ذلك الحين، وكان الفضل في نجاحها يرجع إلى ما أوتي ممثلو هذا المسرح العظيم من مواهب نادرة كانت تعينهم على أداء تلك الروايات (الفاضية!) بطريقة بارعة تدنو من الكمال. لقد كانت عبقرية الممثلين تستر عيوب تلك الروايات. وكانت غالبية جمهور المسارح الروسية لا يفهمون هذا الفرق الذين يرين على الروايات التي تقدمها المسارح إليهم بسبب ما كان يبهرهم به ممثلو تلك المسارح من قوة التمثيل.. وقد استمرت هذه الحال مدة عشر سنوات متتالية تقريبا.

وكان مما يحزننا أن نرى كيف تضيع مواهب ممثلينا هباء على هذا النحو المحزن المخزي.. وهنا.. ألقت المقادير بتلك الرسالة الخالدة.. رسالة تجديد التراث الأدبي الذي تعرضه المسارح الروسية.. كل كاهل رجلنا العظيم فلاديمير نميروفتش– دانتشنكو، الذي بدأ مهمته بأديبنا وكاتبنا الفحل: تشيخوف، الذي كانت تربطه وإياه أواصر صداقة طويلة قديمة، والذي كان يعجب به دانتشنكو

إعجابا شديدا، ويلمس فيه عبقرية نائمة لا تحتاج إلا إلى من يوقظها. وإليك كيف أفلح في إيقاظها:

لقد كان نميروفتش دانتشنكو في ذلك الوقت أحد كتابنا المسرحيين الشباب الأفذاذ. بل كانوا يعدونه الوارث الوحيد لعبقرية أوستروفسكي. وكان قد ظفر بالفعل بنصف جائزة جريبوييدوف على إحدى مسرحياته، في حين كان تشيخوف قد ظفر بالنصف الآخر على مسرحيته "النورس" "**Seagull**" إلا أن نميروفتش اعتبر تجزئة الجائزة على هذا النحو عملا ظالما بعيدا عن العدالة، فلقد أيقن بعد أن قرأ مسرحية النورس أنها أرقى بما لا يقاس من مسرحيته، ومن ثمة فقد تنازل عن نصيبه في الجائزة لخصمه على هذا الأساس، معترفا له بموهبته وعظيم عبقريته. وكان دانتشنكو يحلم طبعا بإخراج مسرحية النورس هذه في مسرحنا، وذلك لإيمانه بأن تشيخوف هو الكاتب الذي اهتدى إلى جادة الفن الصحيح الواجب تقديمه في هذا الزمن.

فلقد كان أحد مسارح بطرسبرج قد أخرج مسرحية النورس. وكان تشيخوف حاضرا حفلة افتتاح الرواية.. وحدث أن مسرحيته قد سقطت سقوطا شنيعا جعل تشيخوف يطلق ساقيه للريح هربا من بطرسبرج كلها، وفي نوبة من نوبات اليأس والهم قضى ليلته بطولها على ضفاف نهر النيفا، معرضا نفسه للفح الرياح القطبية القارسة. وقد كان هذا الذي صنعه تشيخوف عملا لا ينبغي لمثله أن يقدم عليه، فلقد كان يشكو مقدمات الدرن الرئوي، وقد أصابه تلك الليلة برد شديد لم يلبث أن أظهر مرضه الخطير الآخر مما جعل أطباءه يحتمون سفره إلى مدينة يالتا في شبه جزيرة القرم، وهنا أرسل إليه نميروفتش ينبئه بمشروعنا الخاص بما اعتزمناه من إخراج روايته. وظل تشيخوف معارضا متأبيا زمنا طويلا.. إلا أن نميروفتش ظل هو الآخر مستمسكا بفكرته في ضرورة إخراج الرواية. وقد اضطر نميروفتش إلى بذل مجهود كبير لكي يقنع تشيخوف بأن روايته رواية عظيمة، وأنها لم تلفظ أنفاسها بعد كما يتوهم، وأن السبب في سقوطها في بطرسبرج هو الطريقة التي أخرجت

بها. ومع ذاك فقد كان تشيخوف يهلع أشد الهلع من أن تتمثل مأساة سقوط المسرحية مرة أخرى، وهو الأمر الذي لم يكن يؤثره ولا يطيقه.. إلا أن هذا لم يوئس نميروفتش، ولم يزل في إلحاحه حتى وصله إذن من تشيخوف بإخراج الرواية.

فهذه عقبة زالت من طريق نميروفتش..

ومع ذلك.. كانت هناك عقبة كأداء أخرى.. فلقد كان قليلون.. وقليلون جدا.. هم الذين يفهمون رواية النورس فهما صحيحا، وعلى النحو الذي كتبها به صاحبها في ذلك الوقت، وإن كانت تبدو لمعظمنا اليوم شيئا بسيطا.. بل شيئا واضحا لا خفاء فيه. لقد كان الناس يتصورونها شيئا مملا رتيبا لا يصلح للمسرح. وكان أول ما حاوله نميروفتش هو إقناعي بقيمة هذه الرواية. فقد كنت أنا أيضا ممن يرونها شيئا غريبا رتيبا، وذلك بعد قراءتها لأول مرة. ولعل السبب في هذا أن مثلي الأدبية في ذلك العهد كانت لا تزال مثلا فقيرة بائسة لدرجة يؤسف لها وربما كان فلاديمير ايفانوفتش نميروفتش دانتشنكو– ويا له من رجل عظيم ذي اسم عظيم!– يلمس هذا فيّ ويعرفه. فظل ليلة بعد ليلة يجلو لي من آيات الجمال في هذه الرواية ما أدار رأسي وسحر لبي وجعلني أفتتن بها افتتانا. لقد كان دانتشنكو محدثا لبقا، يستطيع أن يخلب من يحدثه حتى ليجعله يعشق المسرحية التي يكلمه عنها قبل أن يقطع شوطا ذا بال في سردها عليه. وكم من مرة بعد مرة في السنين الآتية قاسيت أنا وهو، والمسرح في مجموعه، بسبب لباقته هذه في الحديث! لقد كان يغرينا بحديثه الحلو الطلي عن الرواية، حتى إذا جابهناها، ووقفنا منها وجها لوجه، وجدنا أن كثيرا من آيات الجمال والمحاسن التي حدثنا عنها حضرته هي من آيات جمال حديثه هو، ومن محاسنه هو أيضا، وليس لكاتب الرواية من هذه الآيات أو هذه المحاسن شيء يذكر على الإطلاق.

وقس على ذلك حديثه إلينا عن أدوار الرواية.. لقد كنا نعشقها ونفتتن بها

غراما وهو يشرحها لنا ويحدثنا عنها بلسانه الذي يسيل عسلا.. حتى إذا خلوت إلى نفسي، وبين يدي مخطوط الرواية، رأيتني أغثى بها، وأضيق بها ذرعا، وأكاد ألفظها (قرفا!). ومع ذلك، فقد كنت أنا الشخص المفروض فيه رسم حركة هذا (القرف!) وعمل الميزانسين ووضع الخطط لتصوير أدوار الرواية لممثليها، وذلك لأنني في ذلك العهد كنت الشخص الوحيد في المسرح الذي يلم بهذا النوع من العمل إلماما صحيحا. وكأنما لحظ ذلك دانتشنكو.. فقد كان رجلا ذكيا نافذ الملاحظة. ومن أجل هذا سمح لي بأن أغادر موسكو بحالها، وأن أذهب لأقضي أياما في ضيعة لأحد إخوتي كي أفرغ إلى نفسي، وأخلو إلى الرواية لأرسم حركتها وأضع خططي في إخراجها، وكلما فرغت من شيء من ذلك بعثت به إلى موسكو، ومن موسكو يذهبون به إلى بوشكينو حيث كانت التداريب قائمة على قدم وساق..

وهكذا كنت أقوم بهذا العمل وأنا غير مؤمن به، ولا واثق فيه، أو راض عن الرواية التي كانت تملأ نفسي اضطرابا وتشويشا.

ولقد كان الالتجاء إلى وسائل الغطرسة والاستبداد المطلق في ذلك الوقت شيئا ضروريا ولا مندومحة عنه بسبب جهل الممثلين وقلة دربتهم، ولأن المخرج، أي المدير الفني، كان بالضرورة هو الخالق الوحيد تقريبا لكل صغيرة أو كبيرة في إخراج الرواية. فكان يخلو إلى نفسه في مكتبه ليرسم حركتها وفقا لعواطفه وانفعالاته هو، وبحسب ما يتراءى لعينيه هو شخصيا، وبحسب ما تسمع أذناه. فهو لا يعمل حسابا ولا يقيم وزنا لعواطف الممثل وانفعالاته وهو يرسم هذا الميزانسين. وكأنه كان يحسب أنه يكفي أن يأمر الآخرين بأن يشعروا كما يريد وأن يحيوا في أدوارهم بحسب هواه فيصدعوا بأمره وينتهي كل شيء! لقد كان يصدر أوامر إلى جميع بالذي يصنعونه في كل موضع من مواضع التمثيل، وكانت هذه الأوامر انجيلا ملتزما لا يحيدون عنه قيد شعرة في أدائهم. ولم يكن ممكنا أن يناقشه في أوامره هذه أحد، وذلك لأنه لم يكن فيهم من يناقش، ولأنهم جميعا كانوا لا يزالون مجرد تلاميذ.. وتلاميذ لم تشتد سواعدهم بعد، ولا يستطيع أحد منهم أن يرفع السلاح

في وجه مديره الفني.

لقد كان السيد المدير الفني يكتب في نسخته من الرواية كل شيء..

كيف يفهم كل ممثل دوره، والطريق إلى فهم ذلك الدور، وتعليمات المؤلف، والطابق الصوتي الذي يستعمله كل ممثل، وكيف يمثل وكيف يتحرك، وأين وكيف يغير موقفه. وكان يضع رسوما وفقا للمبدأ المتبع في ذلك الوقت لجميع عمليات الدخول والخروج وتغيير المواقف. وكان يودع نسخته أيضاً وصفا مسهبا للمناظر والملابس والمكياج والسلوك وطريقة المشي على المنصة وطرق أداء الدور الذي يلعبه كل ممثل وما يجب أن يتسم به وهو يلعبه.

ولقد فرغت ثلاثة أسابيع أو أربعة لكي أقوم بهذا العمل الشاق المرهق لمسرحية النورس. وعلى هذا، فبدلا من أن أستجم في هذا الريف الهادي، كنت أحبس نفسي في أحد أبراج منزل أخي الريفي القائم في ريف خاركوف، حيث يمتد أمامي منظر السهب الرتيبة التي لا نهاية لها، والتي يموج فيها بحر لا أول له ولا آخر من القمح والشعير.. بحر كان يداعب تفكيري ويجعلني أتشوق إلى البحر الحقيقي وأحن إلى لقياه. لقد كان أمامي عمل ثقيل ضخم، وإن كان لابد لي من أن أعترف بأنه كان يبدو لي عملا بسيطا سهلا.. ثم تجلت له الرواية على حقيقتها، وأحسست بها آخر الأمر، لكنني كنت أشعر مع ذاك أن كل ما كتبته لم يكن شيئا هاما ولا حاجة إليه. ومن ثمة، فقد كنت أحدث نفسي قائلا، وأنا أكتب:

"إن كان لابد من كتابة شيء.. فسأكتب.. وسأكتب كثيرا.. لكنني لا أفهم ما فائدة هذه الكتابة كلها!".

وهكذا كنت أفكر في تلك الأيام هذا التفكير المضطرب الذي كان نتيجة لانشغال البال بمشكلات كثيرة زائفة لا صلة لها بالمسرح على الإطلاق.. ولكن.. يا للغرابة! إنني بدلا من أن أتسلم من بوشكينو خطابا يلعن فيه نميروفتش (أبا خاشي!) تلقيت منه خطابا يكيل لي فيه الثناء العاطر بالأردب، بدلا من أن يكيله

لي بالقدح! وسرني هذا سرورا عظيما.. لا لأن نميروفتش كال لي الثناء كيلا إذ كانت الرواية على مزاجه وفي موضع الغرام من قلبه، ومن ثمة فقد يكون ثناؤه من باب التعصب لها بإظهار الإعجاب بما أقوم به في خدمتها، ولكن لأن الممثلين أنفسهم، وكانوا يبغضون الرواية أشد البغض كتبوا إليّ يثنون على تعليماتي وشروحي أحسن الثناء.. تماما كما أثنى نميروفتش! ثم وصلني خطاب بعد ذلك يخبرني فيه نميروفتش أن تشيخوف نفسه يكاد يطير فرحا بطريقتي في إخراج الرواية بعد أن شهد تدريبا من تدريباتها. وقد ذكر لي نميروفتش في الخطاب نفسه أن تشيخوف سر بمسرحنا سرورا كبيرا وأنه تنبأ له بمستقبل عظيم زاهر.

"إنك إذا وضعت على رأس مسرحنا رجالا مثقفين وذوي مواهب فنية عظيمة كهؤلاء (أي مثلنا!)- لا دجالين مشعوذين من أصحاب الصنعة المتكلفة الآخرين (!).. فلا يمكن إلا أن ينجح المسرح الروسي ويؤتي أكله!".

فهذه هي نبوءة تشيخوف الذي كان أقرب الناس إلى الأنبياء الصادقين.. والدليل على ذلك مسرحيته "بستان الكراز" التي كانت نبوءة صادقة عما حدث في روسيا منذ زمن ليس بالبعيد.

لقد كان من أسباب حماية تشيخوف بعد أن رأى في مسرحنا ما رأى. هذا الشباب المتحفز، وهذا التحمس للعمل والمقدرة عليه، وتلك الروح الثورية التي كان مظهرها ذلك التجديد الفني وإطراح القديم الرث.. تلك السجايا التي كان هو نفسه مولعا بها مثلنا.. بل يكاد يجن بها غراما.

لقد كانوا يقولون فيما يقولونه في خطاباتهم إليّ من موسكو:

"الظاهر أن تشيخوف قد بدأ يميل إلينا ويعجب بمجهوداتنا".

ثم عدت إلى بوشكينو فلم أجد الفرقة بها! يا عجبا! لقد عادوا إلى موسكو.. وها هم أولاء يحتلون المسرح بالفعل.. المسرح العظيم الذي استأجرناه للموسم القادم. ولكن.. وا أسفاه.. لشد ما كانت صدمتي وخيبة أملي! إنني لا أزال أذكر

تلك اللحظة التي دخلت فيها المسرح بعد أجازتي القصيرة، فإذا برعشة من ثورة الأعصاب و(النرفزة!) تسري في كياني، ولا أستطيع كبتها أو السيطرة عليها! لقد كنت وأنا في طريقي من منزلي إلى المسرح أمني النفس بأني ذاهب إلى مسرحي.. وأن لي مسرحا بالفعل.. وغرف استقبال وغرف لبس، وممثلين.. ممثلين حقيقيين.. وأني مستطيع بعد هذا أن أظهر الفن المسرحي من كل نجس وكل دنس، وأني مستطيع أن أخلق هيكلا ومعبدا مقدسا مكان سوق الثلاثاء هذا.. مكان تلك الحظيرة التي يسمونها مسرحا! ولكن.. ما كان أشد خيبة رجائي حينما دخلت (مسرحنا!) فوجدته هو الحظيرة نفسها.. نفس سوق الثلاثاء الذي أعلنا عليه الحرب!

لقد كان دير الرهبان هذا.. ولا أسميه مسرحا أبدا.. في حالة يرثى لها من القذارة والعفار الذي يجلل كل شيء، وسوء التشييد، والبرد الشديد، والحرمان من أي وسيلة من وسائل التدفئة.. وهذه الرائحة التي تزكم الأنوف بشذى البيرة ونتن الجعة وبقايا الروائح الخبيثة المتخلفة عما كان يستعمل فيه البناء في الصيف. وكان بالقرب منه حديقة يجلس فيها الجمهور تقدم إليهم فيها ألوان مختلفة من التسليات الرخيصة، فإذا انهمر المطر دخل الجمهور المسرح ليصلوا فيه تسلياتهم، وليرفهوا عن أنفسهم بمشاهدة المهرجين والبهلوانات والمطربين الجوالة، وممثلي البانتوميم، والمشعوذين، والحيوانات المدربة التي تأتي بالحركات المضحكة.. بينما ترى غيرهم قد ذهبوا عن موائدهم مخلفين عليها ما يدل على انحطاط الذوق و(قلة الطهي!). وكان المسرح– وأستميحك المعذرة في تسميته مسرحا والسلام!– لا يشتمل من الأثاث إلا على ما يفي بهذه الأغراض التي ذكرت لك. وكان هذا جليا في اختيار الألوان، وسوء الصنعة، والمحاولة البائسة في الظهور بمظهر الترف، وفي الإعلانات الغبية المعلقة على الجدران، وفي الستار المشحون بالإعلانات المنسدل على المنصة، وفي ملابس السعاة والخدم، وفي الأطعمة التي يقدمها البوفيه.. وفي كل هذه الوقاحات التي يتسم بها المكان كله، وضروب الهرجلة التي تسود كل ركن من أركانه.

لقد كان علينا أن نتخلص من هذا جميعا.. ولكنا لم نكن نملك المال الذي

يساعدنا في ذلك. ومن ثمة اضطررنا اضطرارا إلى ابتكار الوسائل التي تساعدنا على تحويل هذه الحظيرة من مستوقد إلى معبد، وخلق جو في داخله يطيق قوم مهذبون أن يلموا به ويجلسوا فيه!

وشرعنا في العمل في حدود طاقتنا.. فطلينا جميع الجدران بما عليها من إعلانات باللون الأبيض، وكسونا الكراسي البائسة الشاحبة المحطمة بأكسية (تداري!) بؤسها وشحوبها، وأسعدنا الحظ بوجود طائفة من الأبسطة والسجاد غطينا بها الأبهاء والمداخل المؤدية إلى الصالة حتى لا يتلف علينا وقع أقدام الذين يمشون فيها تمثيلنا فوق المنصة. ونزعنا الستائر القذرة من فوق الأبواب والنوافذ وغسلنا هذه الأبواب وتلك النوافذ ثم غطيناها بستائر جديدة من التل الرخيص، ثم دارينا الأركان (العكرة!) بأشجار الغار ومختلف الأزهار، مما جعل للصالة شيئا من الرواء الذي تستريح إليه الأنظار.

ولن أتشدق فأدعي أننا أصلحنا البناء نفسه، فهذا ما لم نستطع أن نفعل فيه شيئا في الواقع. لقد كنا كلما أصلحنا– أو دارينا– عيبا، ظهر لنا عيب آخر أفدح من الأول وأنكى. فمن ذلك أنني حاولت مرة أن أدق مسمارا في غرفتي لأعلق رفا، لكن الجدار كان رقيقا ونحيفا.. ومن القدم بحيث سقطت الطوبة التي دققت فيها المسمار.. (وعلى فكرة.. لقد كانت هذه الغرفة جزءا من شونة عادية!). وكانت النتيجة أن وجد ثقب بالغرفة ينفذ منه هواء الشارع، فيسري بالبرد في أرجائها.. وفي كياني طبعا.. كما ينفذ السم في جسم الملذوغ! وكان أشد ما عانيناه في هذه الحظيرة الملعونة– أي مسرحنا العظيم– هو طريقة تدفئته، فقد اكتشفنا أن جميع مداخنه (تلفانة!) تلفا شديدا، وألا بد من إصلاحها قبل بذل أية محاولة للقيام بهذه التدفئة.. وقد بدأنا هذا الإصلاح في وقت كان الصقيع فيه قد بدأ يتساقط بالفعل، مما اضطرنا إلى تدفئة المسرح يوميا بمواصلة تأجيج النار.

وهكذا جلبت علينا حالة المسرح هذه المتاعب لا تنتهي، وأنشنت في طريق

الرسالة التي اعترفنا القيام بها عقبات أخذ بعضها برقاب بعض، إلا أننا لم نيأس ولا فقدنا الأمل في مواصلة كفاحنا بالتغلب على هذه العقبات، بالرغم من فداحتها وما كانت تنذر به من أهوال. إنني لن أنسى ما حييت إنني اضطررت مرة إلى انتزاع ثيابي من الحائط انتزاعا، لأنها كانت قد تجمدت فيه بفعل الصقيع.. ولن أنسى أنني لبست هذه الثياب وهي على ما هي عليه من الصقيع والتجمد دون أن أحاول تدفئتها لاقتراب موعد دخولي إلى المنصة. وكم من مرة كنا نقوم فيها بتداريبنا على طرقات المطارق التي كانت تعمل في إصلاح المداخن المعدنية، لا لشيء.. إلا لكي تتلف من جديد في صبيحة اليوم التالي! وكانت الأسلاك الكهربائية تالفة هي الأخرى، وكان لابد من إصلاحها أيضا.. وكان يحدث أن تجرى التداريب على أضواء الشموع.. وأحيانا في الظلام الدامس. ولم يكن يمضى يوم إلا ويفاجئنا بنكد جديد.. فمرة يتضح أن المنصة لا تتسع من خلف لاختزان المناظر كلها، وألا بد من بناء مخزن جديد لحفظها.. ومرة يتضح أن الميزانسين يجرى على نطاق كبير لا تتسع له المنصة، فلابد من اختزاله، واختزال خطة الإخراج والمناظر نفسها، نتيجة لضيق المنصة.. ومرة يتجلى أن لابد من تضحية بعض المؤثرات المسرحية التي كانت أعز عليّ من نفسي لعدم كفاية الضوء وعجز الجهاز الميكانيكي، ومرة نضطر اضطرارا إلى الرضا بحلول وتسويات مبتسرة، ألعن من كل ما ذكرت، لكي نوفق بين وقت فترات الراحة ووقت التمثيل، حتى لا يطول الأول على الثاني! وكان هذا كله يفاجئنا مفاجأة سيئة.. وفي وقت لم يعد بيننا وبين موعد افتتاح المسرح إلا أيام قليلة كانت تمضي كما تمضي السكين في قالب الزبد، ولم يكن ممكنا أن نفكر في تأجيل الافتتاح، لأن مواردنا المالية كانت قد أوشكت على النضوب، بل لقد كانت نضبت والحمد لله!

وفضلا عن هذه الارتباكات الخاصة بصميم العمل كانت تواجهنا الأعمال الإدارية الأخرى التي لم يكن بد من القيام بها. ومن هذه الأعمال إصدار الإعلانات اللازمة عن موعد الافتتاح، واختيار اسم لمسرحنا الجديد لوضعه في هذه

الإعلانات. ولكن لما كنا نجتاز فترة من فترات التخمين وحزر مستقبل هذه المغامرة التي نقوم بها، فقد كان اسم المسرح الذي تتجسم فيه آمالنا لا يزال حلما من الأحلام، وهاجسا يتغير بمرور الأيام.. هل نسميه المسرح الشعبي؟ أو دار التمثيل؟ أو مسرح موسكو؟ أو مسرح جمعية الفنون والآداب؟

لقد كانت هذه الأسماء كلها عرضة للنقد، ولم يكن لأي منها في نظر معظمنا أي طعم. وكان أسوأ ما في هذا الأمر أننا لم نكن نجد أمامنا متسعا من الوقت نركز فيه تفكيرنا لاختيار الاسم اللائق. فأنا مثلا.. لقد كانت كل عنايتي منصرفة إلى التفكير في مصير هذا العمل الذي أنشأناه وبذلنا فيه كل عرقنا ومجهوداتنا..وماذا عسى أن يكون موقفنا من الحساد أو الشامتين والمتربصين؟ وكنت ربما جلست في بعض التداريب فأراني أحس كأنما بعض المواضع طويل بالغ الطول، والبعض الآخر ضعيف وبعيد من حد الكمال.. أو أن ثمة خطأ في طريقة الإخراج يحول دون خلق الطابع الصحيح والتأثير السليم. وكنت أتمنى لو استطعت أن أرى تمثيل رواية من رواياتنا من أولها إلى آخرها، ولو مرة واحدة، لكي أتبين موضع هذا الخطأ.. ولكن هيهات! فهذا التدريب الكامل الذي كنت أحلم به كان من رابع المستحيلات، وأمنية من الأماني العسيرة التحقيق. وكان أول أسباب ذلك أن هذا الضوء الخافت لم يكن يهيئ لي الفرصة لاختبار مجاميع الممثلين ولأتعرف تعبيرات وجوههم أو حركاتهم، لأتبين المناظر العامة في جملتها ومجموعها. أما السبب الثاني فكان هذه الأخطاء في التقدير، والعيوب الواضحة التي لم تكن تخفي على أحد في هذا الجهاز المسرحي.. مما كان يعرقل تقدم العمل ويعوق مسيرنا نحو ما نريد له من كمال. وثالثا.. هذا الضجيج الذي كان العمال يحدثونه في أمس اللحظات إلى الهدوء، وفي المواضع التي ينبغي أن يسود فيها الصمت.. مما كان يذهب برواء الطابع المنتظر، والأثر الشعوري المنشود.

وأسباب كثيرة أخرى.. أسباب عرضية طارئة.. انظر مثلا إلى هذا الممثل الذي تأخر عن موعد دخوله، لأن أحدهم استدعاه لأمر هام متصل بصميم الرواية التي

كان يمثل فيها.. ولعله أمر من أمور الملابس.. أو أنا مثلا.. انظر إلى هذا الإنسان الذي يتآمر مع المقادير لمعاكستي والتنغيص عليّ، إنه يدخل فجأة ليستدعيني للذهاب إلى المكتب للنظر في أمر هام من أمور العمل، وذلك في لحظة مقدسة من لحظات الإخراج لم أصل إليها إلا بعد جهود شاقة، وكنت أنتظر أن أرى فيها ثمرة ما بذلته وبذله الممثلون.. فإذا هذا الإنسان يدخل كالحمار ليتلف عليّ كل شيء.. ولماذا؟ لكي أنظر في هذا الأمر الهام.. فإذا نظرت فيه وجدته سخافة من السخافات! شيء (يجنن!) حقيقة!

لقد كان مثلي مثل تانتالوس[1] في محاولة الوصول إلى شيء كان لا يلبث أن يهرب مني كلما دنوت منه.

ففي لحظة من تلك اللحظات التي كنت أحاول فيها أن أحرز نتائج تمثيل الرواية تمثيلا كاملا.. وهي النتائج التي كانت تتكون في مخيلتي ببطء وفي وناء شديد.. وحينما كنت أحسب أنه لم يعد بيني وبين فهم ما يجب عمله، واكتشاف سر نقطة الضعف التي إذا صححت صحح الموقف كله.. في هذه اللحظة بالذات سمعت صوت نميروفتش دانتشنكو يتردد في أذني قائلاً:

"إنه في المحال أن ننتظر أكثر مما انتظرنا.. أنا اقترح أن نسمي مسرحنا: مسرح موسكو الشعبي للفن. فهل توافق؟ لا أو نعم! من الضروري أن نحسم هذا الأمر في الحال!"

وأعطني فكرك! إن أي مخرج كان يقدم في مثل تلك اللحظة على ارتكاب أي

---

(1) في الأساطير اليونانية أن تانتالوس كان قد جنى جناية أودع بسببها في النار حيث وضع ليتعذب بالظمأ الشديد وكان قريبا منه جدول من الماء العذب. فكان كلما دنا منه ليشرب ويظن أن الماء أصبح في متناول يده هرب منه الماء فجأة ولم يمكنه من نفسه. فإذا ابتعدت يد تانتالوس دنا منه الماء ثانية وهكذا دواليك ويشتق من اسم تانتالوس الفعل **Tantalise** أي يعذب.

عمل إجرامي، لما استطاع قاضيه إلا أن يرثى له ويرق لحاله، ويخفف الحكم عليه إلى أدنى حد مستطاع. أين كنت أنا في مثل تلك اللحظة؟ إنني لم أكن في دنيا صديقي العظيم السيد دانتشنكو! لقد كنت أسبح بخيالي في عالم آخر.. عالم عظيم كنت أشطح فيه شطحا.. وباختصار.. لقد وافقت على الاسم الذي اقترحه الرجل الطيب وأنا في هذا العالم الآخر.. فلم يكن يهمني مطلقا أن أفكر في شيء غير الذي كنت مستغرقا بكل تفكيري فيه. ولكني أعود فأعترف بأنني حينما قرأت في اليوم التالي إعلانا في الصحف عن موعد افتتاح:

مسرح موسكو الشعبي للفن!

هذا الاسم (المبرطش!).. تولاني شيء من الرعب، وسرت في بدني موجة من قشعريرة الخوف.. لأنني أدركت تلك المسئولية العظمى التي وضعناها هكذا، وبمثل تلك السهولة، على كواهلنا، حينما حشرنا كلمة "الفن" تلك الكلمة المقدسة، في الاسم الذي أطلقناه على مسرحنا.

وكنت كلما فكرة في هذا الاسم تضاعف رعبي حتى غدا انذهالا، ولاسيما حينما كنت أتصور كلمة الفن، موضوعة في جانب واحد مع حظيرتنا هذه التي قدر لنا أن نعمل بها..

ولكن الله سلم! لقد جاءني الفرج من حيث لم أكن أعلم!

لقد تلألأ نجم الممثل العظيم موسكفين في ذلك اليوم نفسه وهو يؤدي دوره في مسرحية القيصر فيودور أداء عجيبا ترك في نفسي أثرا لا يمحى. حتى لقد بكيت وانهمرت الدموع من عيني مدرارا من سحر ما شهدت من تمثيله، ومن دفء ما ثار بين جنبي من انفعالات، ومن لذة ما أحسست من الغبطة التي غمرت نفسي، ومن قدسية الآمال التي انبثقت في قلوبنا بأن ينبغ بيننا أمثال هذا الفنان العبقري الموهوب الذي لم يلبث أن يتردد اسمه في دنيا الفن بأسرها.

إذن.. لم يكن عبثا هذا الذي طالما شقينا وتحملنا الآلام المبرحة في سبيله!

لقد كان ثمة شيء نكدح من أجله، وها نحن نوشك أن نحقق أمانينا فيه.

وكان الزمن يمضي، بل يطير طيرانا!

إننا الآن في الليلة النهائية للتداريب.. الليلة التي يفتتح مسرحنا بعدها مباشرة.. لقد انتهت التداريب كما يزعمون.. ولكني كنت أحس كأننا لم نعمل شيئا.. بل لم نبدأ هذه التداريب، وأن الرواية لم تستو بعد! (يادي الخيبة!).

لقد كان يخيل لي أن التفصيلات (الرفيعة!) التي لم تأخذ سمتها كما كنت أشتهي سوف (تخرب بيت!) الإخراج كله، وتقضي عليه القضاء المبرم.

وأردت أن أقضي هذه الليلة بطولها في مواصلة التدريب، إلا أن صديقي فلاديمير أيفانوفتش نميروفتش دانتشنكو (وما أظرف هذا الاسم الطويل العريض!) أصر على وقف العمل بأكمله، وإطلاق سراح الممثلين جميعا ليستجموا، وينالوا قسطا من الراحة في تلك الليلة، استعدادا لليلة التالية!

ليلة ١٤ من أكتوبر سنة ١٨٩٨

يا لها من ليلة!

أما أنا.. فلم يمكنني أن أبرح المسرح.. بل بقيت، بالرغم من تلك الساعة المتأخرة من الليل. جالسا في أحد البناوير، منتظرا أن يفرغ العمال من تعليق هذا الستار الأخضر الرمادي الذي كان يبدو لنا كأنه القدر المحتوم الذي سوف يحدث ثورة في فن المسرح.

وأذكر أن صديقي الفنان.. فيودور ايفانوفتش تشاليابين.. هذا الرجل الظريف الذي لم تكن تراه إلا هاشا باشا متفائلا دائما، والذي لم يكن يزور مسرحنا إلا في لحظاته الحاسمة.. أذكر أنه جاء ليقاسمني هذه الجلسة القلقة الجياشة بالأفكار.. وأننا مكثنا معا نستعرض التفصيلات الدقيقة التي اشتمل عليها الستار.

الفصل الحادي والثلاثون

روايات مسرح الفن بموسكو



فترتان متميزتان في تاريخ مسرح الفن بموسكو، تفصلهما سنة ١٩٠٦.. الفترة الأولى امتداد لنشاط جمعية الآداب والفنون وهي فترة التردد والاختبار والتفاعل والثورة على القديم.. أهم الأعمال التي تمت في هذه الفترة.. دروس وتجارب قاسية لابد من تأملها والنظر فيها لكل من يحاول القيام بنهضة مسرحية.. المؤلف يصحح وقائع عن المذهب الطبيعي والمذهب الواقعي.. أهم الروايات التي أخرجت في هذه الفترة.. رواية القيصر فيودور.. رواية موت ايفان الهائل.. رواية تاجر البندقية.. رواية انتيجوني.. رواية فوهرمان هنستشل.. المخرج هو الحاكم بأمره في هذه الفترة.. البويار.. هدف المؤلف من إخراج هذه الروايات السلوكية والتاريخية.. المظهر (أو الناحية الخارجية) والروح (أو الناحية الداخلية).. الرواية الأولى وخطرها على المخرج وعلى الفرقة كلها.. مدير المنصة هو صاحب الأمر

والنهي بعد أن ينتهي المخرج من عمله.. رواية القيصر فيودور موضوعا وإخراجا وتمثيلا.. عيوب الروايات التاريخية وحسناتها تتجلى في روايات "موت ايفان الهائل" من تأليف تولستوي.. الرواية موضوعا وإخراجا.

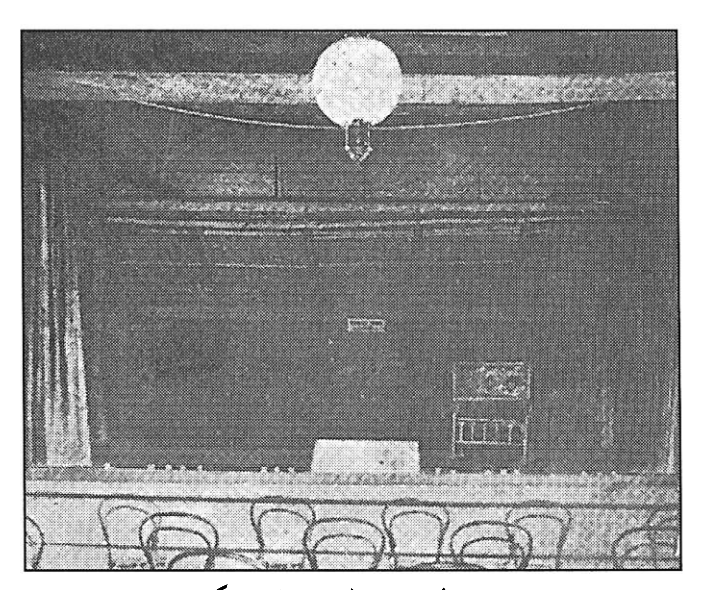
من الممكن تقسيم العمل الذي قام به "مسرح الفن بموسكو" إلى فترتين، إحداهما تبدأ من السنة التي تأسس فيها هذا المسرح إلى سنة ١٩٠٦، والثانية من سنة ١٩٠٦ إلى اليوم.

والفترة الأولى هي امتداد لما بدأناه في جمعية الفنون والآداب حينما استجبنا نحن الهواة الشباب إلى كل ما كانت تتمخض عنه تباشير الحياة الجديدة في موسكو من حركات الفنون والآداب التي اجتذبت أنظارنا واستهوت مشاعرنا واستولت على تفكيرنا. ولقد كنا نخبط في هذه الفترة خبط عشواء. ونسير في كل ما نقوم به من أعمال الفن على غير هدى، الأمر الذي كان يبعثر الكثير من جهودنا ويجعلها تذهب مع الريح، إذ لم تكن لنا خطة مرسومة، ولا قاعدة مضبوطة ولا دوافع موجهة.. ولا أي نظام من النظم الصحيحة التي تمسك صفنا وتلم شمل جماعتنا. لقد كنا نتجه مرة ناحية اليمين حينما نرى في اليمين شيئا يلفت أنظارنا، فإذا رأينا في اليسار شيئا آخر مما يستهوي هذه الأنظار اتجهنا إليه بقضنا وقضيضنا، فأقمنا فيه حتى نسيغه ونهضمه، ونتملأ منه، ونجعله في بضاعتنا. حتى إذا لمحنا شيئا جديدا في الناحية الأخرى هرولنا إليه هرولة وبكل ما في جعبتنا من متاع الناحية الأولى، لنعيد العملية نفسها.. وهكذا.. وكان الكثير من هذا المتاع يتبدل ويتحول، ويصبح رثا تلفظه أرواحنا وتعافه نفوسنا، لأنه يكون قد أصبح سقطا وأسمالا قديمة، ولكن الكثير منه كان يستقر في مخازن الروح وأقبيتها السرية، ومساربها العميقة.. وكان هذا الذي يبقى هو الثمين القيم الذي لا غناء عنه.. إنه بضاعتنا نحن.. وصنع أيدينا نحن.. وأحد توفيقاتنا التي اهتدينا إليها بالتجربة، والتي تصبح مع الأيام جزءا جديدا من صنعتنا، ولبنة حية في فننا.

ولأبدأ الآن بوصف الأعمال التي قمنا بها في تلك الفترة الأولى، والأبحاث التي كنا نخبط فيها على غير هدى، في الشطر الأول من حياة مسرحنا. وسأتحدث عن تلك الكارثة التي حلت بنا في نهاية هذه الفترة، وعن الخطوات التي تمت حتى وضعنا الأسس الثابتة المستقرة التي قامت عليها الفترة الثانية. وأنا بالطبع لن يمكنني سرد جميع ما عانيناه من آلام، وما ذقناه من غصص ومتاعب، وتفصيل ما كان ينصب على رءوسنا من كوارث وبلايا، وما كنا ننعم به أحيانا– أحيانا!– من مباهج ومسرات.. ونحن نقوم بأبحاثنا ونتعثر في خطواتنا. بل الذي يمكنني أن أفعله هو أن ألخص هذا كله، وأذكر منه خطوطه العامة فحسب. كما سوف أتناول بالشرح النتيجة النهائية التي آلت إليها أعمالي.. أما تفصيل ذلك كله فمكانه مجلد آخر غير هذا المجلد.. وإذن.. فإليك موجز ما حدث:

لقد كان تأسيسنا "لمسرح الفن بموسكو" يصطبغ بصبغة ثورية، فقد كنا نضيق ذرعا بالحالة التي انحطت إليها طرق التمثيل في ذلك الزمن.. طرق التكلف والاصطناع والهبوط الفني والغثاثة والتحمس في غير موضع للحماسة، والمبالغة في التمثيل، وسوء الإخراج، والمناظر الرتيبة والتي تقحم على كل رواية بمناسبة وبغير مناسبة، ونظام نجوم المسرح الذي كان يبرز الأفراد ويقضي على المجموعة، يبرز ممثلا أو ممثلة ويقضي على الانسجام الجماعي.. لقد كنا ثائرين على تلك الروايات الخفيفة، الماجنة، الهازلة، التي كانت بضاعة المسرح الروسي المزجاة في ذلك العهد.. وعلى احتكار طائفة من أقل الكتاب موهبة لأحسن مسارح موسكو.. أولئك الذين كانوا يكتبون رواياتهم الهزيلة لمصلحة هذا الممثل، أو لفائدة تلك الممثلة، وفي معظم الأحيان حينما تصدر إليهم الأوامر من هذا أو ذاك بكتابتها وبتوجيه من الذي تكتب لصالحه، أو لصالحها، الرواية!.. أو أولئك الذين كانوا ينهبون الروايات الألمانية أو الفرنسية ثم يصبغونها بالصبغة الروسية أو يزيفونها على الحياة الروسية، متباهين في غير حياء ولا خجل بأخذهم موضوع الرواية– الموضوع فقط من فضلك!– عن الكاتب فلان–!

وصنعنا نحن ما يصنعه الثائرون عادة، فقد شجبنا عن كل قديم، وغلونا في تقدير قيمة كل جديد. لقد كان كل جديد حسنا في أعيننا لا لشيء إلا لمجرد كونه جديدا. ولم يكن هذا يصدق عندنا على الأشياء الهامة الملموسة القيمة فقط بل كان يصدق على كل تافه لا قيمة له مادام جديدا في نظرنا. فمن ذلك مثلا: لقد كان السعاة والخدم وباعة التذاكر في جميع المسارح الأخرى يلبسون إما كسوة مسائية (سواريه) وإما كساء خاصا مما يلبسه أمثالهم عادة، أما عندنا فقد ألبسناهم حلة رسمية مضحكة تشبه ما يلبسه جنود الجيش (الطليان!) وخالف تعرف



مسرح التداريب في شونة بوشكينو

والسلام. وكان كل مسرح آخر يستعمل ستارا يصعد إلى أعلى إذا رفع ويهبط إلى أدنى إذا انتهى الفصل أو المشهد. أما نحن فقد ابتدعنا الستار المكون من نصفين ينفتحان من الوسط إلى الجانبين ومع أن.. الفصول كانت تبدأ عندنا بمقدمة موسيقية خفيفة.. إلا أننا لم نلبث أن استغنينا عن الفرصة الموسيقية بعد بضع حفلات فقط من افتتاح المسرح، ولم نكن نستخدم الموسيقى إلا في الروايات التي تتطلبها، وحتى في هذه الروايات كنا نخفي الفرق الموسيقية في أعين النظارة.

أما أعظم فارق بيننا وبين المسارح الأخرى فكان ينحصر في أنها كانت تبهرج الواقع وتزخرفه ليبدو في أعين الجمهور أشبه بالواقع لكنه كان يبدو مع ذاك واقعا مضحكا متكلفا.. واقعا مسرحيا فيه صنعة وفيه سخف ملموس، أما نحن فقد كنا نتلاقى في كل ما يبدو مصطنعا وفيه كلفة، وذلك بالاستعانة بالفن الصادق الصحيح الذي لا تعمل فيه ولا خروج على الواقع.

ولابد هنا من الإشارة إلى خطأ ما اتهمنا به البعض من أننا إنما كنا نتشبث بأهداب المذهب الطبيعي فوق المسرح. فنحن لم نتجه هذا الاتجاه قط. إنما كان اتجاهنا دائما، وهو ما لا نزال نتجه إليه اليوم، نحو الحقائق الواقعية العميقة.. نحو روح الموضوع.. نحو اللباب الداخلي.. نحو الشعور الصادق والتجربة الحقة. إلا أننا كنا نضطر من حين إلى آخر، بسبب أن هذه الطريقة الروحية الجديدة من طرق صنعة التمثيل كانت لا تزال في مدارجها الأولى في ذلك الوقت، ونزولا على أحكام الضرورة والقصور، والعجز وضد رغباتنا وما كان يعتلج في نفوسنا من إيثار الفن الخالص.. أقول إننا كنا نضطر أحيانا إلى الوقوع في هذه الطبيعية الظاهرية الخشنة.

* * *

وأحسب أنه من المستحيل عليّ أن أمضي في وصف جميع الروايات التي أخرجناها في مسرح الفن، لكثرة ما أخرجناه فيه كثرة هائلة، ولأن وصف ذلك كله قد يشغل حيزا ضخما من هذا الكتاب، ويستغرق من القارئ وقتا طويلا، كما يكلفه جهدا لا طاقة له به. ومن ثمة فلابد من الاقتصار على الروايات البالغة الأهمية.. الروايات التي تمثل مراحل التطور المختلفة في حياة مسرحنا الفنية خير تمثيل.. تلك المراحل– أو خطوط الكفاح ودرجاته– التي مر مسرحنا بالشيء الكثير منها. لقد كانت هذه المراحل– أو الخطوط.. أشبه بالحبال التي تلتقي ثم تفترق في الجديلة الواحدة، ثم لا تلبث أن تتلاشى بعضها في بعض، ثم لا تلبث أن تظهر مرة أخرى فوق سطح الضفيرة مرة أخرى، وسأحاول هنا أن آخذ كلا من هذه الحبال

على حدة، وأتناوله بالفحص وبالبحث مستقلا عن الحبال الأخرى. وسألاحظ أن يكون كل من هذه الحبال ممثلا لمجموعة طويلة من الروايات المتشابهة في طريقة إخراجها.

فأول مجموعة من الروايات التي أخرجناها، والتي كانت تمثل خطتنا في الخلق والتجديد، كانت مجموعة من الروايات التاريخية والسلوكية، ومن بينها رواية "القيصر فيودور" ورواية "موت ايفان الهائل" ثم "تاجر البندقية" و"أنتيجوني" و"فوهرمان هنستشل" وروايات سلوكية أخرى. ولقد كان المدير الفني– وبالأحرى– المخرج، هو الحاكم بأمره في هذه المجموعة بأسرها، ولاسيما في السنين الأولى من حياة المسرح. فلقد كان يغطي شباب الممثلين الذين لم يكونوا قد نضجوا بعد، والذين كان عدد كبير منهم يبشرون بمستقبل زاهر في دنيا المسرح.. كان يغطيهم ويستر عيوبهم بالبهاء الفاخر، والمظهر الباهر، والرونق الجميل الآسر، والإخراج العبقري غير المنتظر، الذي كان يذهل المتفرجين ويخلب ألبابهم. وماذا غير هذا كان في وسعه أن يفعل؟ لقد كنت مضطرا إلى هذا اضطرارا لأسباب كثيرة، أولها أن الأشياء التي كنا نحتم على هؤلاء الممثلين الشباب القيام بها كانت من الضخامة والقسوة بحيث لم يكونوا يستطيعون القيام بها على النحو الذي نريده. ثانيا: كل يحقق المدير الفني نجاحا ظاهريا في مسرحه الناشئ كان لابد من تغطية هؤلاء الممثلين الشباب بتلك المظاهر حتى يتيح لهم الفرصة لكي ينضجوا وتشتد سواعدهم. ولقد كانت حماستنا واندفاعاتنا في هذه الطرق الثورية الجارفة سببا في أن أطلق الناس علينا اسم "أهل الشيعة المتهوسين!". وكان سلوكنا على هذا النحو خاليا من الكياسة، ومجردا من الحكمة، ذلك أنه كان سلوكا عقد علينا أمورنا، وأهاج علينا خصومنا، وحملنا أعباء كنا أعجز من النهوض بها في ذلك الوقت.

ولم تكن هذه السلسلة من الروايات التاريخية والسلوكية شيئا جديدا أو مفاجئا، بل كانت استمرارا للسلسلة التي قمنا بتمثيلها في أثناء فترة الهواية من حياة جمعية الفنون والآداب، حيث كانت أمثال هذه الروايات شيئا لابد منه لستر

عيوب ممثلينا الهواة من أعضاء الجمعية، مع فارق واحد هو أن إخراج هذه الروايات شيئا لابد منه لستر عيوب ممثلينا الهواة من أعضاء الجمعية، مع فارق واحد هو أن إخراج هذه الروايات التاريخية والسلوكية بما تزدحم به من دقائق وتفصيلات قد أصبح الآن أقرب إلى الفن الصحيح وأغنى بما زخرت به من إمكانيات لم تكن تتيسر لنا في الجمعية. على أن رائدنا هنا، بالرغم من ذلك كله، لم يكن إلا نشدان الجديد من أجل كونه جديدا فحسب، وبالأحرى: إن كل ما كان كفيلا بأن يبعدنا عن القديم، ووسائل المسرح القديمة فهو وحده الشيء الصحيح. ولا يسعني إلا أن اعترف بأن الجانب التاريخي من الإخراج لم يكن يستعمل في كثير من الأحيان لكي يقوي محتويات الرواية ولكن لمجرد تغيير الطرق التمثيلية القديمة التي أكل الدهر عليها وشرب، والتي مجها الناس من طول الاستعمال. ولولا هذا لكنا أول من يرحب من صميم القلب بإبراز التفصيلات المميزة لمحتويات الرواية، فإبراز هذه التفصيلات إبرازا صادرا عن حكمة وتفكير دقيق ليس مما يأباه الفن الصادق السليم، وإن بدا شيئا قبيحا من بعض نواحيه. غير أننا لم نكن نهتم بما هو أخص الأشياء للألباب وأبهرها للأبصار!

وكان هذا نفسه هو ما يحدث عندنا فيما يتصل بما نطالب به الممثل من ناحية الخلق والابتكار. وكانت المشكلة التي تواجهنا هنا هي ألا نبدو كممثلي البويار العاديين– وأرجو أن تذكر أن البويار **Boyar** هم أولئك الصنف من العسكريين الأرستقراطيين الذين كان بطرس الأكبر يضعهم في المراكز الرئيسية من جيشه ومن حكومته أيضا، لينفذوا خطته في الإصلاح والأخذ بالحضارة الأوربية– وهي مشكلة كانت تخفي وراءها مشاكل أخرى لا حصر لها. وإذا أردت الحق، فإن الطابع المسرحي المتكلف المعتاد، وهذا القالب البوياري، كانا أبشع القوالب التمثيلية في المسرح الروسي كله.. القوالب التي كان الممثلون والمخرجون يشفونها وينقلونها (نقل مسطرة!) ودون تغيير أو تعديل. لقد كان المخرج لا يكاد يقترب من هذه القوالب حتى يشمر الممثلون عن ساعد الجد، وينغمسون في

طريقها التي كانت تستولي على قلوبهم وعقولهم (لشوشتهم!). ومن ثمة كان لابد من حماية أنفسنا من تلك القوالب الرثة المتكلفة، وأن نبحث عن قوالب أخرى جديدة مهما كلفنا الثمن. ولا حاجة بي إلى القول بأن هذا كان يتم في الغالب على حساب الشيء الذي هو الأساس الأصيل للفن نفسه.. أعني حياة الروح الإنسانية. ولو أننا أمعنا النظر في حرص وبانتباه في أعماق أرواحنا في ذلك الوقت، وسألنا أنفسنا عن القوة التي كانت تمسك علينا رمقنا ونحن نكافح هذا الكفاح في سبيل رسالتنا المسرحية الثورية، لكان الجواب هو ما يأتي:

"إنها هي قوة تلك الرغبة المضنية في سبيل خلق صورة خارجية جديدة من صور التاريخ والسلوك.. صورة لم يشهدها المسرح الروسي من قبل، ونصر على خلقها مهما تجشمنا في سبيلها من مصاعب وعانينا من أهوال". لقد كنا نغفل عن محتويات الرواية وعن جميع مشكلاتها ونحن نجري وراء القوالب الخارجية والمظاهر الفارغة لأدوارها المختلفة. ولقد كنا نقول لأنفسنا كلما شرعنا في تناول دور من الأدوار:

"آه لو كان في مقدورنا رؤية صورة هذه الشخصية، ورؤية طريقة مشيها، وطريقة كلامها والكيفية التي تضحك بها! وآه لو تيسرت لنا معرفة صفة صوتها! إننا لو استطعنا وجود هذه الصورة لسهل علينا كل شيء، بل لجاءت هذه الأمور كلها عفوا ومن تلقاء نفسها!".

أما ما لم نكن نسأل أنفسنا عنه فهو:

"ترى بماذا نشعر؟ هل نرى الصورة الظاهرية الجسمانية والإطار المادي للدور، أو أن الذي نراه، أعني الذي نشعر به، هو الإحساس الروحي الأساسي للدور نفسه؟".

ذلك هو السؤال الذي لم يكن يخطر لنا ببال في ذلك الوقت.

وكنا نصنع ما ألفناه في أول عهدنا بجمعية الفنون والآداب من لبس مختلف

أنواع الأزياء والأكسية والنعال والجوارب واستخدام الحشوات الداخلية التي نحاول بها استشعار الصورة الجسمانية للشخصية وهيئتها، كما كنا نستعمل الأنوف الملصوقة بالغراء، واللحى والشوارب، ونلبس الباروكات، وحاول بذلك كله العثور على الصورة التي لم نكن نعرف إلى ذلك العهد كيف نهتدي إليها، والتي كنا نبحث عنها جاهدين. وكنا نستهدف هذا الغرض نفسه ونحن نفحص الصور الفوتوغرافية ونزور معارض الفنون.. لا يشغلنا إلا أن نعثر بإثارة أو لمحة واحدة يمكن أن يكون فيها ما يهدينا إلى الصورة الظاهرية المنشودة. ومن ثمة فقد كانت ملكاتنا الخلاقة تعتمد على أمثال هذه المصادفات وتقوم عليها. وكان الإنسان كلما ظفر بطريقة جديدة من طرق التحدث أسرع إلى مخطوط الرواية الخاص بالمخرج فطبقها على النص، والعمل، وخطة الحركة- أي الميزانسين- وكنا نصيب قسطا من النجاح من حين إلى حين، فنحاول أن نجعل ما وفقنا إليه قاعدة لتطور الدور في مراحله المقبلة. إلا أنني أرجوك ألا تستنتج من هذا أن الانتقال من الجانب الظاهري للدور إلى جانبه الداخلي كان هو الوسيلة الوحيدة التي لم يكن ثمة وسيلة غيرها.. كلا.. لقد كنا نفهم إلى ذلك العهد أن هذه الوسيلة لم تكن أحسن الوسائل لتفهم الدور وهضمه هضما وافيا كافيا شافيا. ولكن ماذا كان في وسعنا أن نفعل غير هذا ما دامت الطرق الداخلية الأخرى، الأصح من طريقتنا هذه، كانت لا تزال مقفلة في وجوهنا، ومادمنا لم نكن قد وجدنا بعد المفتاح الذي يفتح لنا مغاليق الأبواب الروحية للدور؟ لقد كنا بانتقالنا من الجانب الخارجي للدور، إلى جانبه الداخلي نصيب قدرا من النجاح في كثير من الأحيان في اختراق بعض الألغاز الغامضة والحجب المستورة، ومن ثمة كان في إمكاننا أن نسير في الطريق الداخلي- أعني الخط الروحي- لتطور الدور.. لقد كنا نلمح شرارة واحدة أحيانا.. فإذا انقدحت هذه الشرارة، اشتعل لهب الإحساس الحق، ووقعت المعجزة.

ولكن.. هل كانت خطة سليمة أن نجعل الأساس الذي يقوم عليه وجداننا الخلاق هو محض الصدفة، وقدراتنا، ومواهبنا الخاصة.. ومجرد الحظ والاتفاق

البحث! كلا.. لقد كان هذا من قبيل مداعبة الصورة.. صورة الدور.. وملاعبتها فقط.

لقد كان كل منا، ممن يسهم بنصيب في هذا العمل، يدرك إدراكا لا شك فيه أن أولى حفلاتنا قد تجعل مستقبلنا كله متوقفا على ورقة واحدة نسحبها من أوراق اللعبة التي نقوم بها وكنا في تلك الليلة– ليلة الحفلة الأولى– إما أن ندخل الفن من أبوابه الواسعة الحقيقية، وإما أن تنغلق في وجوهنا تلك الأبواب لكي نبقى خارجها، وأظل أنا بالذات إلى آخر لحظة من حياتي تاجرا وصانعا ورئيسا لهذه الصنوف المملة من العمل.. بل أشد صنوف العمل إملالا وأجلبها إغثاء للنفس.. ولقد كانت كل هذه الأفكار تضطرب في رأسي اضطرابا مؤلما حادا ولاسيما في يوم الافتتاح. وكان إحساسي بالعجز وقلة الحيلة يضاعف مخاوفي ويزيد في بلبلتي. لقد كان عملي في الإخراج قد انتهى أمره.. وكان بقضه وقضيضه وراء ظهري في تلك الليلة، وكان الأمر كله بيد الله.. وأيد حضرات الممثلين.. فهم وحدهم الذين كان في وسعهم إشاعة الحياة الدافئة النابضة في الرواية، وما كان في وسعي أن أفعل شيئا، اللهم إلا أن أقف متفرجا بين الكواليس.. لأقاسي وأعاني من العجز والاستسلام ما أعاني. وكيف كنت أستطيع الجلوس وحدي في غرفتي الخاصة بينما هناك تلك الملحمة الناشبة فوق المنصة بين الحياة والموت؟ ولم يكن مما يثير العجب ما كنت أريده من الاستفادة أعظم الفائدة من آخر لحظة من عملي الإيجابي في الإخراج، حتى قبيل ارتفاع الستار. لقد كنت أرى ألا بد من لقاء الممثلين لكي أؤثر فيهم وأطبعهم وأشد على أيديهم حتى اللحظة الأخيرة.

وكنت أحاول أن أقضي على ما يضطرب في نفسي من ذلك الخوف القاتل عما سوف يحدث، لكي أبدو في نظر من يراني شجاعا جريء القلب، سيدا، مؤمنا بالنجاح.. فأهرع إلى الممثلين قبيل الجرس الأخير الذي يسبق ارتفاع الستار لكي أوجه إليهم كلمات التشجيع، وأنفخ فيهم روح الأمل والاستبشار.. ولكن.. وأسفاه!.. لقد كان شيئا سيئا أن يلاحظ بعضهم اضطراب صوتي من وقت لآخر،

وخفقان قلبي، وعدم انتظام تنفسي.. لقد كنت أبدو مبهور الأنفاس كما يقولون. وكنت لا أكاد أبلغ منتصف حديثي إليهم حتى تنطلق الأوركسترا بالافتتاحية الموسيقية في الجانب الآخر، فيضيع في طوفانها صوتي، وهنا، وإذ كان الكلام مستحيلا كنت أراني لا أستطيع عمل شيء، إلا أن أرقص فوق المنصة على نغمات الموسيقى لكي أنفس عما كان يتبلج في أعماق نفسي من الطاقة المكبوتة، أريد أن أنفثها في أولئك الممثلين المساكين الذين سوف يواجهون المتفرجين بعد لحظات. لقد كنت أرقص. وأغني في سري، ثم أرسل بعض صيحات التشجيع، وإن كان وجهي ليمتقع حتى لكأنه وجه ميت، وإن كانت عيناي لتفيضان فزعا، وصوتي لينقطع من الاضطراب، وحركاتي لتتقلص وتتشنج!

ثم لا ألبث أن أسمع صوت الممثل الكسندر وهو يقول لي في لهجة صارمة آمرة:

"كونستانتين سرجييفتش! اترك المنصة في الحال! إياك ومضايقة الممثلين!".

وهذا الممثل ألكسندروف هو الذي كان يأخذ بزمام الإدارة المسرحية كلها في كلتا يديه. لقد كانت له، ولا تزال له، قدرة لا مثيل لها في مثل هذه الشئون، ودراية تامة بنفسية الممثلين، وبراعة لا تدانيها براعة في تصريف الأمور في اللحظات الحاسمة.. وهنا يبدو صاحب السلطان المطلق.

وهكذا تنقطع رقصتي في نصف حركة من حركاتها.. وانطلق من المسرح بعد تلك الإهانة التي لا أملك إلا أن أبلعها. وأغمض عليها، ثم أقصد إلى غرفتي وأنا (أشر!) خزيا، فأغلق بابها عليّ، وأنا أحدث نفسي قائلاً:

"ما شاء الله! أنا السيد المخرج الذي طالما بذل من ذات نفسه وأعصابه وعصارة روحه ما بذل لإخراجه الرواية وجعلها ما هي.. أطرد الآن.. وفي هذه اللحظة الهامة التي هي كل شيء، ولا يسمح لي بالوقوف قريبا من المنصة، كأنني رجل أجنبي.. غريب عن ذلك العمل كله.. ولا ضرورة لوجوده على الإطلاق! يا خبر!".

يا سيدي القارئ.. عفوا.. أرجو ألا تأسى لي وألا تذهب نفسك عليّ حسرات! إن دموعي لم تكن إلا دموع ممثل.. ونحن معاشر الممثلين قوم عاطفيون، ونحن مولعون بتمثيل دور البراءة المضطهدة التي نالها الأذى.. لا على المنصة فحسب، بل في الحياة الواقعية العادية أيضا.

ولقد تعودت فيما بعد أن أبلع أوامر ألكسندروف الحاسمة لما كان لها من القيمة.. وما كان لها من الفائدة.

* * *

لقد ارتفع الستار في مسرحنا أول ما ارتفع عن رواية "القيصر فيودور". تلك الرواية التي كانت مكتوبة بأسلوب سينمائي، كان المؤلف يصور فيه كل لحظة عابرة من لحظات عقدته، وبطريقة منطقية بارعة. وكان هذا الأسلوب من أساليب التأليف المسرحي معدودا من الأساليب التي لابد منها للمسرح في الوقت الذي كتبت فيه الرواية. إن الذوق الحديث بعد كثرة التفاصيل من العيوب التي تذهب ببعض رواء المسرحية، ولهذا فنحن نمثل مأساة "القيصر فيودور" هذه الأيام في صورة مختزلة قليلا.

أما المشهد الأول من الرواية فمنظر وليمة في قصر الأمير شوسكي، وكان قد دعا إليها أصدقاءه لكي يوقعوا على طلب يرفعونه إلى القيصر يطالبونه فيه بوجوب تطليقه للقيصرة.

وكان لولائم البويار حين يخرجونها على المسارح الروسية قوالب مخصوصة، وصبغة بعينها لا تتغير ولا تتبدل. وكان لابد من تغيير هذه القوالب والبعد عن هذه الصبغة مهما كلفنا الثمن. ووفقا لهذا المبدأ الثوري الذي كنت أدين به في هذه الفترة.. مبدأ "الجديد مهما كلفنا الثمن" فقد وضعت هذا المشهد "على الرف" كما كان الممثلون يقولون حينئذٍ. وحولت الجانب الأيسر من المنصة فجعلت منه شرفة– تراسا– مسقوفة ذات أعمدة ضخمة خشبية على الطراز الروسي، بحيث

يفصلها عن الأضواء الأرضية درابزين مكون من صف من البرامق تعلوها أكويسته (عارضة) يمكن أن تخفي أنصاف جسوم البويار السفلي الذين يجلسون ويتحركون وراءها عن أعين النظارة. وكان هذا يكسب المشهد قدرا من الجاذبية ملحوظا. أما النصف الأيمن من المنصة فكان يصور أسطح منازل موسكو، وأبراج المدينة التاريخية وقبابها.. تلك الأبراج والقباب التي ترجع إلى العصور الوسطى، والتي يتلاشى بعضها في بعض في نهاية البعد بطريق المنظور. وكان هذا يجعل للديكور جوا عظيما وجمالا أخاذا وروعة. وقد ساعدت الشرفة (التراس) على عدم استعمال عدد كبير من الممثلين الإضافيين (الكومبارس). وذلك لأن الوليمة إذا كانت قد ظهرت على المسرح كله لبدت هزيلة قليلة الضيوف لقلة عدد الكومبارس الذين يتيسر لنا جمعهم بحكم فقرنا المادي.

وكانت الشرفة تستدير خلف المسرح حول ركن من المنزل لتتلاشى في الكواليس. وفي نقطة الانعطاف هذه يجلس عدد كبير من الممثلين الإضافيين والكومبارس، بحيث كان وجودهم يبعث في المنظر حركة ويجعل له جاذبية تغمر المنصة حتى تنتهي في الكواليس، كما توهم الناظرين بالبعد الشاسع والانطلاق الذي يحيط بالمشهد كله. وكانت الملابس الزاهية التي يلبسها البويار وممثلو الشعب، والخدم بما يحملون من صحاف ضخام حافلة بالإوز والخنانيص (الخنازير) الصغيرة وقطع اللحم البقري الكبيرة، والفاكهة والخضر، وبراميل النبيذ التي كانوا يدحرجونها فوق المنصة، والأقداح والأطباق الخشبية التي كنت قد اشتريتها من نجني نوفجورود، ومنظر الضيوف الذين لعبت الخمر بعقولهم وأدارت رؤوسهم قليلاً، ومنظر الأميرة الجميلة مستسلا فسكايا وهي تمر بين الضيوف مياسة ميادة بوصفها مضيفتهم، وقد حملت كأسا ضخمة مترعة بالنبيذ، ومنظر بعض الضيوف وهم منهمكون في حديث جدي خطير، وبعضهم وقد بدا عليهم البشر وتملكهم الطرب.. وأخيرا.. منظر هذا الصف الطويل من الموقعين على الطلب المرفوع إلى القيصر وقد وقفوا بعضهم خلف بعض حتى يأتي دور كل منهم للتوقيع.

كان هذا كله من المناظر الطريفة غير المألوفة في المسرح الروسي في الوقت الذي أخرجنا فيه الرواية.

وكانت ثمة مشاهد أخرى تباين هذا المشهد وتناقضه مناقضة تامة.. مشاهد البلاط القيصري بما يحفل به من مراسم واتيكيت، وما يعج به من أزياء رسمية وملابس تأخذ العين، ومفارش تبهر اللب، ومنظر العرش الفاخر، والرسوم الدقيقة والشعائر التي لم يكن بد من مراعاتها. دع عنك مشهد المعركة التي نشبت بين كل من شوسكي وجوديونوف، ثم عقد الصلح بينهما، ذلك المشهد الذي أبرزناه في تمثيلنا للرواية في رحلاتنا المسرحية في أوربا الغربية وفي أمريكا. وقد أغفلنا في هذه الرحلات بعض المشاهد التي كنا نبرزها في روسيا، ومن تلك المشاهد ذلك المنظر الذي يبدو فيه شوسكي وهو مقود إلى السجن وإلى الإعدام بأمر جوديونوف.. الإعدام الذي يتم فوق جسر خارج المدينة. ومن الجناح الأول إلى يسار المنصة، وهو الجناح الذي يصور الطريق الكبير، كنت ترى جسرا خشبيا ممتدا إلى آخر جناح على اليمين حيث يهبط الجسر إلى الأرض ثانية، ومن تحت ذلك الجسر كنت ترى نهرا يتدفق وزوارق شراعية، وزوارق ذات مجاديف تضرب في النهر جيئة وذهابا. ومن فوق الجسر موكب لا أول له ولا آخر من مختلف الطوائف، لابسين تلك الحلل والأزياء الريفية القديمة التي تمثل مختلف أزياء الأقاليم الروسية الوسطى. وفي مدخل الجسر تجلس طوائف الشحاذين وبينهم منشد أعمى ينشد أنشودة كتبت لهذا الغرض، وهي من نظم الشاعر الروسي المعروف جوديونوف.. وهنا يقف هذا الجمع ليستمع إلى المنشد، وكلما أقبلت جماعة وقفت لتستمع أيضا حتى يتضاعف عدد المجتمعين، وكلما مضى المنشد في إنشاده ارتفعت حرارة القوم وازدادت حماستهم، بل غلت المراجل في قلوبهم، وألهبت نفوسهم كلمات هذا الرجل كوريوكوف، المعمر الطاعن في السن، الذي كان يؤيد حزب شوسكي.. وحينما يبدو المقبوض عليهم من أنصار حزب شوسكي، وقد أحاط بهم رجال الحرس المدججون بالسلاح، تنشب معركة رهيبة

ينتصر فيها الحرس طبعا. وهنا يقبل النساء الباكيات ليقبلن يدي البطل القومي ورجليه، ويودعنه، وعند ذلك يلقي بآخر حديث له في هذا العالم.

* * *

وكانت عيوب الروايات التاريخية وحسناتها، وعيوب الروايات السلوكية وحسناتها أيضا، تتجلى بأقوى مظاهرها في مأساة "موت ايفان الهائل" من سلسلة الروايات التي أخرجناها من هذا النوع سنة ١٨٩٩. وقد اتبعت في إخراج هذه الرواية ما اتبعته في مثلها من ستر عيوب الممثلين سترا كنت أبذل في سبيله عناية فائقة، وذلك بخلق شيء جديد.. شيء يبهر أنظار المتفرجين ويخلب ألبابهم، وهذا بالمبالغة في إبراز الصورة الظاهرية، وبالاقتراب من الصورة الداخلية عن طريق الصورة الخارجية، وبالاعتماد الأكبر على الحادث الطارئ المفجع وعلى الموهبة.

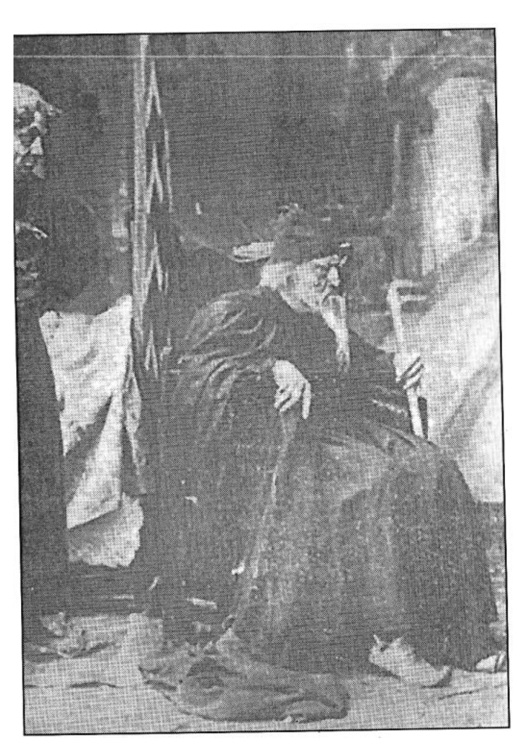
ومأساة "موت ايفان الهائل" للكاتب الروسي ألكسي تولستوي هي الحلقة الأولى من ثلاثية رائعة حلقتها الثانية هي القيصر فيودور، وحلقتها الثالثة هي "بوريس جوديونوف". وإذا غضضنا الطرف عما وقعت فيه من الأخطاء في إخراج هذه الرواية وجدنا فيه طائفة لا بأس بها من المواضع الناجحة التي تستحق الذكر. فمن ذلك هذا المشهد الأول الذي يقع في "الدوما" أي دار البرلمان الروسي. والمشهد يحدث في الصباح الباكر، والظلام يشمل كل شيء، وفي غرفة منخفضة من غرف القصر القيصري، مقبضة حالكة الظلام ككل شيء في عهد القيصر ايفان. والجو السائد أشبه الأجواء بجو الكنائس، وهو شبيه بذلك الجو الذي يسود قبيل صلاة الفجر، حينما يبدو الفتور والتثاؤب في أعين المصلين وهم يلقون بخطوات بطيئة ثقيلة في غبش الظلمة وكأنهم لا يزالون يستعيدون بقايا أحلامهم. وأصواتهم الخشنة لا يزال يخالطها النوم. والحديث يجري في خفوت. والقوم واقفون في مجموعات صغيرة وفي دوائر متفرقة.. إنك تحسبهم يفكرون أكثر مما تراهم يتحدثون. يا له من جو يبعث الرهبة في النفس! إنه اجتماع يجري في أناة ومهل..

ولا يبدو أنه اجتماع للنظر في شأن من شئون العمل.. وهم ينظرون إلى بعضهم البعض، وليس منهم من يستطيع أن يقطع فيما اجتمعوا له برأي. إنهم واقعون في حيص بيص، ولا يدرون ماذا يفعلون.. لقد اعتزل ايفان عرشه، ولا يوجد من يخلفه.. إن الهلع قد بلغ منهم مبلغه حتى إنهم لا يجرؤون على الذهاب إلى القيصر المعتزل يرجونه أن يعيد النظر في القرار الذي استقر رأيه عليه.. وأن يعود إلى عرشه.. ثم يأخذ ضوء الصباح ينتشر رويدا رويدا ليحل محله الظلمة.. وها هو ذا أول شعاع من أشعة الشمس ينفذ من خلال نافذة صغيرة عليا ليسقط على رأس البويار الشاب: بوريس جوديونوف.. والظاهر أن هذا الشعاع يبعث فيه شيئا من الحماسة فيلقي خطبة عجيبة تشيع الجرأة في الاجتماع كله.. وها هم أولاء البويار جميعا يتشجعون، ويمضون صفا واحدا إلى القيصر، يرجونه أن يبقى على العرش.

وتجرى حوادث المشهد الثاني في غرفة عبد الله التائب المنيب ذي الضمير الحي، القيصر ايفان، الذي نراه ينهي صلاته بعد إذ أضناه السهد في ليال طوال قضاها موزع الفكر معذب الفؤاد، وقد خلع ملابس الملك، وأضفى عليه ثوبا فضفاضا من ثياب الرهبان، يباين بلونه الحالك لهب الشموع الراقص، وصفرة الذهب اللامعة، وهذه الجواهر الثمينة المتلألئة المركبة في جدران المحراب. ومن خلال الباب الصغير المنخفض يمكننا أن نرى هذا الرجل الضخم الطويل القامة وهو يؤدي الركعات الأخيرة من صلوات الليل.. يقوم بها في جهد وإعياء شديد. ثم نراه حينما يفرغ منها، ينحني ليمر من الباب ذي العقد، وقد امتقع وجهه حتى غدا كوجوه الموتى، وغارت عيناه واضطربت فيها الكآبة.. ثم إذا هو يسقط متهالكا فوق كرسي قريب من فراشه.. ولا يلبث الضوء أن يتسرب من النافذة، ولا يلبث ايفان أن يسمع البويار قادمين، فيسارع إلى خلع ثيابه، وينطرح في فراشه وليس عليه غير قميص واحد، ثم يأخذ في إيهام من يراه بأنه رجل محتضر يجود بآخر أنفاسه. ويتقدم البويار.. ويقتربون من الفراش وهم يمشون على أطراف أصابعهم، وكأنهم قوم محكوم عليهم بالإعدام، ورؤوسهم منكسة إلى أسفل.. ويحيطون

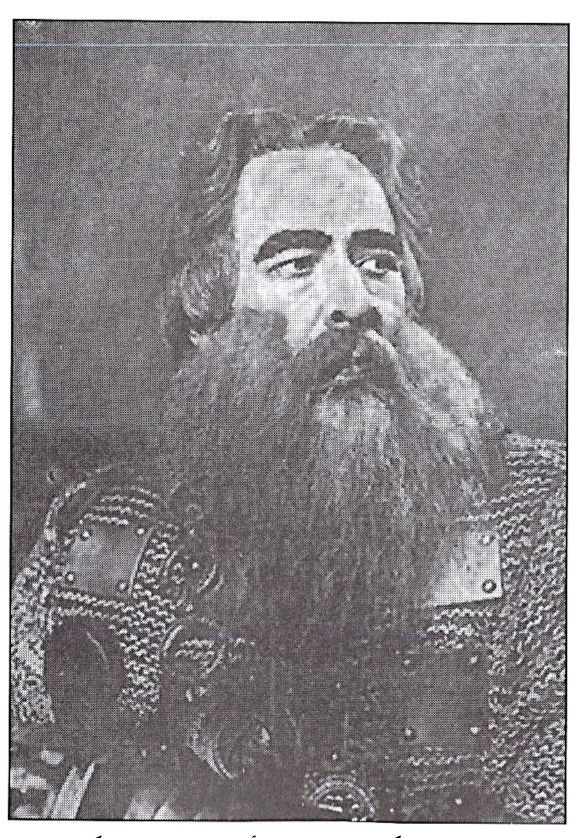
بالسرير من كل جانب، ثم يركعون في سكون وفي صمت.. ثم يسجدون.. بحيث تمس جباههم أرض الغرفة.. ويظلون هكذا دون أن ينبسوا، ودون أن يأتوا بحركة.. كل هذا وإيفان لا يأتي بحركة هو الآخر، متظاهرا بالنوم العميق. وتمضي لحظة رهيبة. يختمها جوديونوف بكلمة بارعة خبيثة تتلوها ابتهالات من البويار "وضراعات طويلة إلى السيد القيصر بأن يتعطف ويستجيب لرجائهم بالعودة إلى عرشه" لكن إيفان الخبيث يتدلل ويغلو في دلاله.. ثم يستجيب أخيرا ولكن بشروط رهيبة.. ثم ينهض من فراشه متثاقلا، بعد أن يسحب قدمه النحيلة الناصعة البياض، الناتئة من تحت البطانية، ويساعده البويار على لبس ثيابه القيصرية، ثم يضعون التاج على رأسه، ويسلمونه صولجانه القيصري.. ولا تمضي لحظات حتى نرى ذلك الرجل المتمارض.. الذي كان منذ هنيهة يتظاهر بالموت، يرتد إلى الحياة والقوة، ويعود كما كان.. إيفان القديم الرهيب، وقد عادت إلى عينيه وأرنبة أنفه ما لعيني النسر ومنسره من بريق وهيبة.. ثم إذا هو.. في صوت هادئ، لكن صوت مهول نفاذ، يصدر حكمه بالإعدام على شوسكي.. ذلك الوقح، الذي لم يجرؤ على الحضور فيمن حضروا ليتوسل إلى القيصر كي يتنازل ويقبل العودة إلى العرش!

وهنا، نسمع رنين الأجراس.. ونرى الموكب الملكي وهو يخترق الكتدرائية للصلاة.. وفي وسط الموكب.. يسير في جبروت وبأساء واحد من أحكم القياصرة وأقساهم قلبا، في كل زمان ومكان.. هو.. القيصر إيفان الهائل!



ستانسلافسكي في دور إيفان الهائل

في رواية موت إيفان الهائل لتولستوي



ستانسلافسكي في دور الأمير إيفان شوسكي

في رواية القيصر فيودور

الفصل الثاني والثلاثون

سلسلة الروايات الخيالية الاستعراضية



لحظات من رواية عذراء الجليد للكاتب الروسي أوستروفسكي.. متى يتجلى سحر الرواية الخيالية؟..

تشتمل سلسلة الروايات الخيالية الاستعراضية على تلك الروايات التي من قبيل: "العصفور الأزرق" و"عذراء الجليد **The Snow Maiden**".. الخ.

ولعلك تذكر أن إخراج الروايات الخيالية كان إحدى هواياتي القديمة.. وإنني كنت مستعدا غاية الاستعداد لأن أخرج الرواية التي من هذا النوع لا لشيء مطلقا إلا لما تحتويه من ذاك الخيال.. فالخيال الساحر شيء ظريف وفيه بهجة وجمال وتسلية. وهو شيء طالما كانت تطمئن إليه نفسي ويرتاح إليه فؤادي.. ثم هو إلى

ذلك كله نوع من التسلية أو الدعابة التي لابد منها للممثل بين الفينة والفينة.. ولله ما أظرف هذه الأغنية الفرنسية التي لم يقل فيها الشاعر عبثا:

"De temps en temps il faut prend re un verre de clicquot".

والمعنى هو ما قصد إليه الشاعر إذ يقول:

أو لي بذي اللب من حين إلى حين

كأس تريك أخاها شبه مجنون!

والخيال بالنسبة لي أنا كأس من المدام ذات الحباب. وهذا هو ما دفعني إلى إخراج هاتين الروايتين: عذراء الجليد والعصفور الأزرق. ومما لا ينبغي أن يغيب عن الباب ما في رواية عذراء الجليد من سحر الملاحم الروسية وشعرها المغنى الجميل، وما في العصفور الأزرق من هذه الرمزية الحلوة التي أبدع مترلنك في تصويرها. إن مما يفتن اللب، ويستريح إليه القلب ابتكار شيء ما ليس للحياة الواقعية به عهد، ولم يحدث فيها قط، وهو مع ذاك حقيقة من الحقائق التي يجيش بها بال الإنسان ووعي الأمم مادامت الأرض والسموات.. ورواية عذراء الجليد قصة خيالية أشبه بحلم من الأحلام.. إنها أسطورة قومية كتبها شاعرنا أوستروفسكي في أسلوب شعري طنان رنان جدير بالاعتبار. ولعل قارئ أوستروفسكي لا يعدو الصواب إذا اعتقد أن هذا الشاعر الذي كان معدودا على الدوام شاعرا واقعيا ومن كتاب المسرحيات السلوكية، لم يكتب شيئا قط إلا الشعر الرومانسي الجميل، وأنه لم يكن مفتونا يوما ما بغير الأجواء الرومانسية العاطفية المشبوبة الخيال، وذلك إذا قرأ الإنسان روايته: "عذراء الجليد".

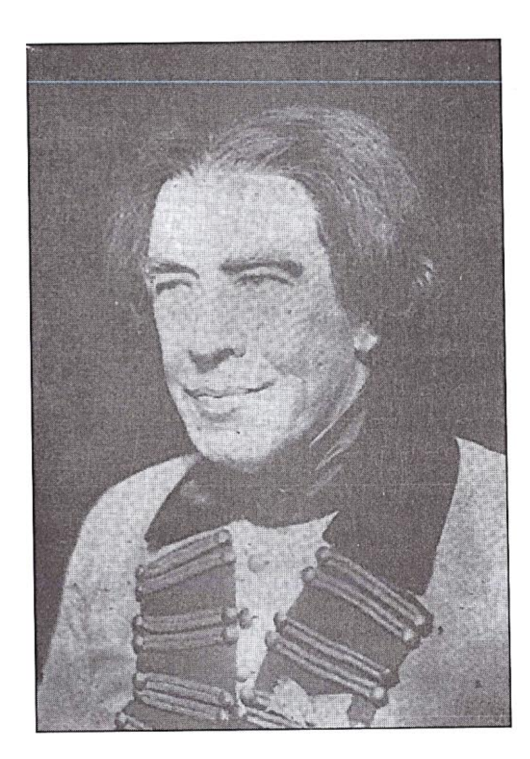
وإليك الآن بضع لحظات فاتنة من عملي في إخراج هذه الرواية– فمن ذلك افتتاحيتها التي تحدث فوق جبل مغطى بأكوام من الثلج وتكسوه مع ذلك أشجار ونباتات شتى تزداد كلما اقتربت من السفح عند الأضواء الأرضية، وقد جردها الشتاء وصقيعه من أوراقها وهي الآن تصلصل وتصر بفروعها العارية، ويضطرب

بعضها في بعض في عصف الرياح الباردة. ومن ثمة فقد كان يوجد منحدر يبدأ من مقدمة المنصة ويستمر صاعدا حتى مؤخرتها، بحيث يملأ المنصة كلها، محتويا على أخاديد نازلة وأرصفة صاعدة، وقد غطى هذا كله بأكياس كبيرة محشوة تظهر لك سطح الجليد غير المستوى، وقد كسيت الأشجار والشجيرات هي أيضا بالصقيع الذي يجعلها تنثني تحت حمله الثقيل حتى تمس فروعها الأرض.

ثم نسمع من بعيد غناء جماعة كبيرة من الناس.. إنهم سكان قرية سعيدة في مملكة برندي أقدموا ليحتفلوا بالعيد السعيد.. عيد العنصرة الذي يحيونه على طريقتهم الوثنية، وهم يحملون رمزه المعروف.. ذلك التمثال من قش.. وقد راح الجميع، من رجال وأطفال ونساء يفرحون ويمرحون، ويغنون ويرقصون، وهم يهبطون حول الجبل، ثم يصعدون متراقصين حول التمثال الذي يحملونه بعد قليل ليحرقوه في مكان آخر.. ثم يذهب معظم هؤلاء، ولا يبقى منهم إلا أزواج قليلة من العشاق المعاميد، كل منهم يناجي حبيبه ويلاطفه قبل أن تفجأهم أيام الصوم الكبير.. ولكن.. وا أسفاه! إنهم لا يكادون يشبعون من القبل بين هذه الأشجار والشجيرات المثقلة بالصقيع! ولكن.. لا عليهم! الظاهر أنهم شبعوا منها.. فها هم أولاء ينطلقون هم أيضا، ضاحكين مرحين.. وبعضهم يلاعب بعضا ويداعبه! ثم يسود صمت رهيب في تلك الغابة المجللة بالثلوج.. الغابة الغامضة الممتلئة بالأحاجي والألغاز. ولا يكسر هذا الصمت إلا عصف الرياح الباردة التي تشتد رويدا رويدا حتى تكون عاصفة ثلجية تكاد تنثر فوقنا صقيعها.. ثم إذا نحن نسمع بعد قليل بحرا مصطخبا من الأصوات الغامضة غير المفهومة تجلجل في آذاننا من بعيد.. من بعيد جدا. ما هذا؟.. إنه جراند بابا فروست! إنه جدنا الصقيع.. جدنا الأشيب.. يقبل من بعيد.. وفي إمكاننا أن نسمع صوته الجبار المدوي يتردد في الأفق، وهو ينادي الوحوش والأشجار وأرواح الغابة، كما نستطيع أن نسمع أصوات الوحوش والأشجار وأرواح الغابة وهي تجيبه وتلبي نداءه!

وفي الوقت نفسه، نرى في حافة مقدمة المسرح، وحيث ترسل الشجيرات

أغصانها الصغيرة الملساء، العارية من الورق، تموجات مئات من الأصابع.. إنها الفروع والأغصان الصغيرة يضرب بعضها بعضا. فينبعث من تضاربها صليل وصرير وأنين وحنين.. ثم لا نلبث أن نرى قبيلا بأكمله من أشباح الغابة وأرواحها، وجنياتها وتهاويلها تتشقق عنه الأرض المجللة بالثلوج.. فيبرز إلى الحياة مبتهجا سعيدا. لقد كانت هذه الأشباح والأرواح، والجنيات والتهاويل ساكنة مختبئة في داخل جذوع الأشجار وفروعها.. بل قل إنها كانت هي نفسها هذه الجذوع وهذه الفروع.. وهي الآن تبدو كأنما تنبت من صميم الأرض.. ثم لا تلبث أن تشب وتترعرع حتى تبلغ أوجها، ثم هي إذا بلغت هذا الأوج تأخذ في الوثوب، مهطعة أعناقها، كأنما تبحث عن عزيز عليها فهي تفتقده في مقدمة المنصة. وأشباح الغابة وأرواحها هذه تملأ الأبصار بمنظر غابة دبت فيها الخضرة والحياة، فأشاعت من حولها طابعا مسرحيا مؤثرا لم يكن أحد يتوقعه ولا ينتظره، حتى لتراه يلقي الرعب في قلوب السيدات الجالسات في الصفوف الأولى من الصالة.



ستانسلافسكي في دور ربافراتا

في رواية مديرة الفندق

وجمال الروايات الخيالية لا يتجلى في أجمل صورة وأقواها إلا حينما يعجز المتفرج عن فهم السر في الطريقة التي استطاع بها المخرج خلق هذا التأثير، وإعطاء هذا الطابع، وقد كان من العسير على المتفرجين أن يدركوا– إلا بعد حين– أن الشجيرات التي كانت نامية في مقدمة المنصة لم تكن شيئا إلا ممثلين ثانويين– كومبارس– ألبستهم الملابس التي يحسب من يراها أنها أشجار وفروع وشجيرات!

ونرى دبا يستيقظ، ويبرز رأسه من أحد الكهوف، ثم يشرع في الزحف بين أشباح الغابة وأرواحها الجارية هنا وهناك.. بجسمه الضخم ذي الفراء الأسود الفاحم الذي يزيده سوادا بياض الثلوج المنتشرة من حوله في كل مكان. وهكذا يكون الإيهام قد بلغ غايته، ويحار المتفرجون في الطريقة التي أمكن المخرج بها

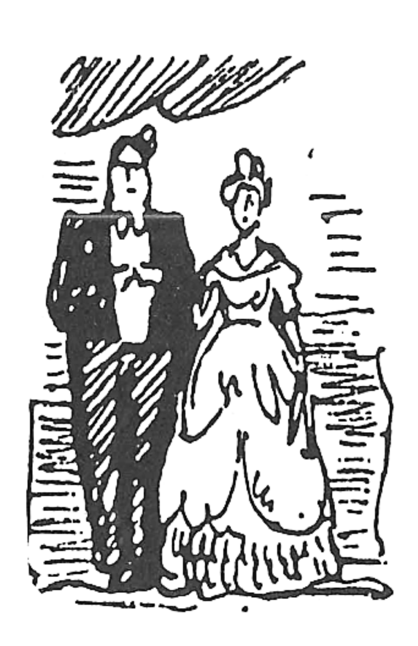
إظهار كل تلك الحياة التي لا تختلف في شيء عن الواقع فوق المسرح، ولاسيما ذلك الدب الضاري الذي كأنه دب حقيقي! وهكذا لا يذهب عبثا كل ما عاناه الممثل المسكين الذي كان يتصبب عرقا وهو يلبس تلك الفراء السوداء، والتي كانت مثبتة حوله بالسلوك القوية التي تعطيها شكل الدب وكيانه وقامته.. هكذا لا يذهب عبثا ما عاناه من مشقة وهو يدرس دوره في حديقة الحيوانات، واقفا الساعات الطوال أمام أقفاص الدببة ليتملأ من حياة تلك الوحوش ويدرس حركاتها ومشيتها.. وكانت أكوام الثلوج تخفي أرجل الدب– أعني أرجل الممثل– والجزء الأسفل من جسمه حتى لا ينفضح الممثل وهو يجوس بين أشباح الغابة وأرواحها، وزيادة في الحرص جعلت نصف فرائه الأسفل الذي يغطي الأرجل والنصف الأدنى من جسمه من الفراء البيضاء، حتى تضيع حركاته وسط الثلوج البيضاء التي يجوس خلالها، فلا ينكشف شيء مما يجب أن يظل سرا من الأسرار.

وفي الوقت نفسه نسمع الصوت ينتشر أقوى، ثم أقوى، حتى يعم الأرجاء البعيدة كلها. ولكي يدرك القارئ سر الطريقة التي أمكنني بها إحداث هذه الأصوات، وبهذه الصورة، فسآخذه معي إلى داخل المسرح.. وراء هذا المنظر. وأرجو أن يتخيل القارئ (طقم) التمثيل كله: الممثلين والكومبارس وفرقة المنشدين (الكورس) والفرقة الموسيقية، وعمال المسرح والإداريين والكتبة وكل من يعمل معنا.. وقد ضمهم اجتماع كامل.. لقد أعطيت كلا من هؤلاء ثلاث، أو أربع، قطع موسيقية غريبة.. منها الصفافير ومنها الزمامير ومنها الصاجات.. وغير هذه وتلك من القطع الموسيقية التي كنا نخترعها لهذا الغرض بأنفسنا.. أعني لكي تحدث تلك الأصوات الغريبة التي سمعناها.. لقد كان مجموع هؤلاء لا يقل عن مائة شخص، كل منهم يستخدم ثلاثة قطع أو أربعا من تلك الآلات الموسيقية.. ولم يكن هذا فحسب، بل كان كثيرون من هؤلاء يضغطون بأرجلهم على ألواح صنعت خصيصا لهذا الغرض، لكي تحدث أصواتا فيها صليل وفيها صرير أشبه بصليل الأشجار وصريرها.. وحينما كانت أصوات هذه الأوركسترا تبلغ أقصاها كنت أحدث

عاصفة ثلجية بقذف نثار من قطع الورق الأبيض الخفيف تدفع بها مراوح قاذفة كبيرة أشبه بالبخاخات فتنتشر على المنصة من أعلى الجناح الأيمن. وإلى الخلف من ذلك علقت عددا من بيارق التل المشرشرة الأطراف، مربوطة من طرف واحد في عصى. وفي وسط هذه العاصفة الثلجية نرى الجراند بابا فروست– أي الجد الصقيع الأشيب– يتدحرج من الجبال بجسمه الضخم وقد عانقته ابنته عذراء الجليد في معطفها الأبيض وقبعتها البيضاء، المصنوعين من الفرو الأبيض الثمين الناصع.. وقد لبس هو أيضا قبعة ضخمة بيضاء من الفرو نفسه، وثيابا كثياب الاسكيمو (الأقزام) مزخرفة على الطراز الشرقي بقطع من الفراء مختلفة الألوان.. ولحيته البيضاء تمتد مسافة مترين أمامه! إنه يصيح صيحة شنيعة وهو يتدحرج من فوق الجبل، حتى إذا استوى في السفح ذهب إلى أحد أكوام الجليد فاستوى فوقه وأخذ يلقي حديثا طويلا عجيبا في صوت مدو، وبلهجة طليقة لا يكبح جماحها شيء.. بينما تكون ابنته الشقية الخبيثة قد لحقت بالدب الأسود، وإذا هي تستوي فوق ظهره الرحب، لينطلق بها فرحا مرحا بين أكوام الجليد.

الفصل الثالث والثلاثون

الرمزية والتأثرية



روايات ابسن ومترلنك ونت هامسن.. متى تنجح الرواية الرمزية!.. ابسن في نظر تشيكوف.. روايات تشيكوف وهاوبتمان وتورجنيف.. بماذا تمتاز روايات تشيكوف؟.. جهل الذين يكرهون تشيكوف.. وسائل تفسير روايات تشيكوف..

ومضينا في أبحاثنا، مستجيبين لكل مذهب طريف و(موضة!) جديدة، مندفعين إلى كل ما يأتي إلينا من الغرب بحماسة الشباب وهوس الثورة على القديم، فكانت تجربتنا هذه المرة هي هذا المذهب الرمزي الذي كان في أول مشرقة في عالم الفن.. إلا أننا لم ننس هنا أيضا أن نحمل على أكتافنا جميع متاعنا السابق.. متاعنا من الروايات التاريخية والسلوكية، ومتاعنا في بصيرة النفس ونور الوجدان،

والمشاعر الملتهبة، وكل ما مر بنا من دربة وتجربة.. وهذا الروح الأدبي الجديد العظيم الأثر، الذي غرسه نميروفتش دانتشنكو في مسرحنا.

وأستطيع أن أحصي من بين الروايات الرمزية التي أخرجناها مسرحيات ابسن، باستثناء رواية "عدو الشعب"، ثم روايات مترلنك- ذلك الكاتب البلجيكي الذي كنا نعده كتابا تأثريا (**Impressonist**)، وإن كان هو لا يعد نسفه كاتبا رمزيا (**Symbolist**).. ثم روايات الكاتب نط هامسن (**Knut Hamsun**).. وغير هؤلاء الكتاب.

والأدب الرمزي من الآداب التي لا يمكن هضمها بسهولة.. أو إنه.. كما يقول الأوربيون- بندقة تستعصي على الكسر.. والمسرحية الرمزية من المسرحيات الناجحة إذا كانت تفيض من أعماق الروح، وليس من مسارب العقل.. وفي هذا يستوي الأدب الرمزي والأدب الغامز اللامز المضحك.. ولابد للممثل من قيامه بدوره الرمزي مئات المرات لكي يبلور جوهره، وليجعل بلوره نقيا صافيا إلى حدود الكمال، ولكي يستطيع وهو يمثله أن يفسر لباب ما ينطوي عليه من معان. إن الرمز والغمز الغريب المضحك (**Symbol & grotesque**) يوائمان بين المشاعر وبين الحياة. إنهما يجمعان في صورة ناصعة جريئة مركزة محتويات الدور المتعددة الألوان. ولم يكن في وسعنا خلق مثل هذا الرمز في ذلك الوقت الذي أتحدث عنه الآن لأسباب عدة.. أولها قلة تجربتنا، وثانيها فقرنا في الإلمام بأصول الصنعة الضرورية- أو ما يسمونه التكنيك، وثالثها أننا لم نكن قد لعبنا أدوارنا مئات المرات، ولا بلغنا بها الإتقان المطلوب، ودرجة العمق المركز المضغوط الذي يتسم به الرمز.. ورابع هذه الأسباب، وآخرها عجزنا عن خلق الرموز الصحيحة في مسرحيات ابسن لغرابتها عن الروح السلافي- أعني- الروح الصقلبي.

إن تشيكوف لم يكن يميل إلى ابسن بوصفه كاتبا مسرحيا، وإن كان يقدر مواهبه حق قدرها.. لقد كان يرى أنه كاتب جامد جاف.. بارد المشاعر.. كاتب

يحب التعليل والتفكير والجدل. وقد كانت خيول ابسن البيضاء في مسرحيته "روزمر شولم" تبدو لنا كأنها مخلوقات من التفكير الجاف، وإن لم يساورني الشك في أن الاسكندنافيين قوم ابسن– كانوا ينزلون هذا الرمز المنزل الذي ينزله الروس عربة ايليا تقريبا.. تلك العربة التي كانت تمرق وسط السماء عبر البروق والرعود في يوم ايليا العاصف.. إلا أنني– وأأسفاه– لم أكن اسكندنافيا، ولم أر قط كيف كانوا يمثلون ابسن في اسكندنافيا. وقد أخبرني الذين سافروا إلى تلك البلاد وشهدوا تمثيل ابسن فيها أن قومه كانوا يصورونه تصويرا بسيطا مطابقا للحياة الواقعية.. تماما كما نصور حن تشيكوف. وكنا نحن نتشوف إلى هذا.. غير أننا كنا مهرة أكثر من اللازم حينما كنا نمثل ابسن لكي نبلغ في تمثيله تلك النتائج التي نحقق بها بساطة تشيكوف وعمقه. لقد عجزنا عن تمثيل روايات ابسن كما لو كانت روايات سلوكية، ولم نستطع كذلك أن نمثلها كما لو كانت من الروايات التي يترك للأحاسيس حزر ما فيها من رموز. إن الأشياء والأصوات لم تكمن تحيا في إخراجنا لمسرحيات ابسن كما كانت تحيا في مسرحيات تشيكوف. لقد كنا نصوره في عناية وحرص.. ولكن الفضل في هذا كان يرجع إلى أن نميروفتش دانتشنكو كان من أقدر العارفين بابسن، كما كان يعرف كيف يفسره ويشرحه ويعبر عنه ويحس به. ولم نكن نحن إلا مجرد أصداء لدانتشنكو، وإن كان بعض الممثلين في الفينة بعد الفينة، يشذون على هذه القاعدة. مثال ذلك ما حدث في التدريب النهائي بالملابس على مسرحية "هذا جابلر" حينما أخذتني الحماسة في آخر مشهد للوفبورج قبيل انتحاره، وحينما استخفتني هذه البدوة من بدوات العبقرية، فتركت الصنعة وأسلمت الزمام للحدس والبديهة.. ولكن لحظة واحدة عظيمة كهذه لم تقيم أود دور بأكمله، ولا تشفع لنواحي الضعف الأخرى فيه.

ولست أنكر أن مسرحية "براند" التي تولى إخراجها دانتشنكو ولوزهسكي كانت تحمل صبغة أخرى.. فلقد كان الرمز فيها أقل برودة وأقل إيلافا إلا أن إخراج هذه الرواية حدث بعد عام ١٩٠٦، وأنا إنما أتكلم إلى الآن عن المدة السابقة لهذا العام.

وتشيكوف هو أحسن من صور موقفنا من ابسن، وذلك أننا حينما أخبرناه أن ممثلنا العجوز المحنك، آرتم **Artem**.. الرجل الذي عرك المسرح الروسي أشطره كما يقولون والذي كان تشيكوف يحبه ويعجب به إعجابا شديدا، سوف يلعب الدور الرئيسي في مسرحية ابسن "البطة المتوحشة"، رأيناه يستغرق في فكر عميق. ثم لا يقول شيئا! وذلك أن آرتم لم يكن يصلح لتمثيل أي دور من أدوار ابسن على الإطلاق.. لماذا؟.. لأنه كان مثال الروسي القح بكل ما للروسي القح من خصائص ومميزات، وبكل ما تتسم به الطبيعة السلافية من حسنات وسيئات، وهي السمات التي تبدو في كثير من الأحيان سمات غريبة ومضحكة حينما تظهر وسط ظروف حياة أجنبية غير روسية.

لقد حدث مرة، حينما كان أنطون تشيكوف يجلس ذات يوم وسط جماعة من أصدقائه على حافة النهر يصطادون السمك- وقد كان تشيكوف يهوى هذه الرياضة من صميم قلبه- وبينما كان يرنو إلى الماء في انتظار غمز السمك سنارته.. حدث أنه انفجر يضحك ضحكا عاليا مدويا رددت أصداءه جنبات النهر وشطآنه، فلما سأله إخوانه عما يضحكه قال:

"اسمعوا: إن آرتم لا يستطيع أن يلعب ابسن على الإطلاق!".

وضحكنا على هذا ضحكا شديدا، فنظر إلينا تشيكوف ثم قال:

"على أي شيء تضحكون؟ إنكم تضحكون على أنفسكم!".

* * *

وقد اتبعنا هذه السلسلة من الروايات التي يلعب فيها الحدس دوره، ويتحسس الإنسان ما فيها من رموز ببديهته لا بعقله، بعدد آخر من الروايات المشابهة التي لازلت أعتقد أنها أحسن ما يشهده الإنسان في المسرح. ويمكنني أن أذكر من بين هذه الروايات جميع مسرحيات تشيكوف، وكثيرا من مسرحيات هاوبتمان، ثم روايات تورجنيف ودوستوئفسكي وغيرهم. فماذا جعلنا نهتم بهذه السلسلة من

الروايات، وبغيرها من الروايات التي أوردت أسماءهنا هنا، دون غيرها من الروايات؟

إن هذا سؤال لا يقل طرافة عن السؤال التالي: "ترى ما الذي يجعل بعض الناس يحبون امرأة ما من النساء، دون امرأة غيرها قد تكون أغنى منها وأجمل وأرق قلبا وأكثر حنانا؟".

فلابد إذن أن هذه الروايات كانت تشتمل على شيء كان يستهوى أفئدتنا ويستولى على مشاعرنا، ويستثير ملكاتنا الخلاقة بما تستثيره تلك الروايات التي يكون فيها للحدس وإعمال البديهة نصيب كبير. فيا ترى! ما هو هذا الشيء؟!

إن من الروايات نوعا لا يبدو ما فيه من العمق والأسرار لأول وهلة، وربما تساءل الإنسان بعد أن يقرأها:

"لا بأس! ولكنا لا تشتمل على شيء غير عادي ولا مألوف.. ليس فيها ما يعجب أن ينذهل له المتفرج. إن كل شيء فيها موضوع وضعه الطبيعي الصحيح.. وهذا حق لا ريب فيه.. ونحن نلمسه ولا ننكره.. لكنها شيء عادي ولا طرافة فيه".

وهكذا يشعر الإنسان بما يخيب آماله من النظرة الأولى في أمثال تلك الروايات. وكثيرا ما لا يجد الإنسان ما يقوله فيها بعد أن يفرغ من قراءتها. وفي إمكاننا تلخيص العقدة والموضوع في كلمتين: الأدوار.. والأدوار فحسب! إن من الأدوار أدوارا جيدة كثيرة.. ولكن منها أيضا أدوار لا يمكن أن تجذب الممثل العادي ولا يمكن أن تغريه بتمثيلها.. وبعض الأدوار أدوار صغيرة يمكن أن تكتب على فرخ واحد من الورق، وهي لا تكلف الممثل إلا استذكار كلمات متناثرة، في مشاهد قليلة– ولكن.. يا للغرابة! إن الإنسان كلما أعطى ذاكرته قسطا وافرا من الحرية كلما ازدادت رغبته في إدمان التفكير في الرواية.. وبعض المواضع التي تبقى حية في ذاكرتك تجبرك بسبب قوتها تلك على أن تفكر فيها وفي مواضع غيرها حتى لترى أنك تفكر في الرواية برمتها! فإذا عدت إلى قراءتها اكتشفت ذخائر جديدة.. وكلما لعبت دورك الصغير هذا، ولعبته مرارا وتكرارا.. بل مئات المرات..

رأيت أنك لا تزال في كل مرة تكتشف فيه شيئا جديدا.. كأنما الرواية منجم لا ينتهي من الخلق والإبداع.. أو كأنها زهرة تنشر من حولها شذى عطريا من الشعر الخالص!

إن شئون الحياة اليومية، ومشاكل السياسة والاقتصاد، والشطر الأكبر من الاهتمامات العامة للمجتمع.. كل هذا يكون (مطبخ!) الحياة. والفن يعيش في مستوى أرفع من هذا كله، يشرف منه على ما يجرى تحت ناظريه، وهو يحول كل ما يراه من تلك الأمور والمشكلات إلى أشياء ملموسة مادية ويوائم بينها.

إن من الروايات ما هو مكتوب عن أبسط المسائل.. المسائل التي قد لا تهم أحدا ولا تسره.. إلا أنها تشتمل مع ذاك على عناصر الخلود.. والقارئ الذي آتاه الله القدرة على استشعار تلك السمة فيها يدرك من فوره أن تلك الروايات كتبت لتبقى على وجه الزمان.. ولن تبيد أبدا.

وتشيكوف كاتب من هذا الطراز.. وما عليك إلا أن تقرأه في (مطبخ!) الحياة لتجد أنه لا يعطيك إلا أبسط العقد.. ولن تجد في رواياته غير البعوض والصراصير وأوشاب الناس وأحلاسهم من كل غر ثقيل الدم ثقيل الظل. ولكن خذه إلى حيث يحلق الفن من أفقه العلوي فلن تلبث أن تشعر بما في رواياته ذات العقد العادية، المتخذة من الحياة اليومية المألوفة أشواق الإنسانية المتلهفة إلى السعادة.. ولن تلبث أن تشعر بأنه الكاتب المحلق في أجواز الفكر، حيث عبق الشعر الروسي الأصيل الذي لا يقل بأية حال عما تحسه عند تورجنيف. إنك لن تلبث أن تدرك قيمة تحفته "تربليف" تلك التحفة الفنية الممتلئة بالمواهب، وفي قوانينه التي يجعل منها أسسا للمسرح الصحيح سوف تتبين قدرا عظيما من الأصول التي لا غناء عنها للفن السليم في كل زمان.. إنها أسس تشبه ما يقوله هاملت لتلك الفرقة من الممثلين في مشهدهم المشهور. إنك لن تلبث أن تؤمن بأن استروف والخال فانيا ليسا رجلين عاديين أو لا شأن لهما.. ولكنهما محاربان مثاليان ممن كانوا يناضلون نضال الأبطال ضد الشناعات التي كانت تعج بها روسيا في عهد تشيكوف.. إنك

لن تلبث أن تدرك السر في هذا الضحك المدوي الذي تثيره في النظارة روايات تشيكوف بدرجة لا يمكن لروايات أخرى أن ترتفع إليها.. وما ذاك إلا لأن تشيكوف نفسه كان مغرما بالحياة.. مستهاما بها صبا! إنك تراه هو وأبطاله، حينما ينسون واقع الحياة المؤلم، يصبحون أناسا عاديين.. سليمي التفكير.. شجعانا. ولكن حينما تجره عقدة المسرحية هو وأبطاله فتقذف بهم وسط ظلمات الحياة وأهوالها في ذلك العقد التاسع من القرن الماضي.. عند ذلك لا يكون الضحك السعيد الذي يضحكه أولئك الرجال المولعون بالحياة إلا مصباحا وضاء يكشف لك بنوره عن تلك البلايا التي كان الشعب الروسي يقاسي منها الأهوال، والتي كان أولئك العظماء الذين أصبحوا بسببها أبطالا في أيام الثورة يعانون من مرها ما لا يخطر لمخلوق في بال. إنني لا أستطيع أن أصدق أن شخصا مثل أستروف يمكن أن يظل شخصية مجهولة المقدار في لحظة تهب فيها القومية الروسية هبتها. لقد عادت سونيا وعاد الخال فانيا إلى الحياة في الوقت الذي هلك فيه آل سريبياكوف وآل جاييف إلى غير رجعة، هم وتلك الحقبة التي يستطيع الإنسان أن ينتقدها الآن بمثل ما كان ينتقدها به تشيكوف نفسه، ذلك الذي يعده أهل البدع من أبناء الجيل الحالي الذي خدعتهم أصباغهم الجديدة شيئا لا يعتد به في مسرحهم اليوم. إنني لا أعرف مثالية هي أسمى وأرفع من تلك المثالية التي تؤمن بمستقبل خير من الزمن الذي كانت تعيش فيه مهما تكن الظروف التعسة والمصائب المهلكة التي تكون محدقة بها. وجميع روايات تشيكوف عامرة بهذا الإيمان بمستقبل خير من العهد الوبيل الذي كان يعيش فيه شاعرنا الذي تحالفت عليه الأسقام المهلكة.. شاعرنا الموهوب الذي كان مولعا بالحياة.. مستهاما بها صبا. الشاعر الذي كان يلقي من حياته نفس المتاعب وألوان الشقاء التي كان يعانيها أبطاله.

ولم يكن هذا دأب تشيكوف وحده. بل إن أوستروفسكي وجوجول هما أيضا يلقيان من أصحابنا أهل البدع هؤلاء نفس الترذيل الذي يحظى به تشيكوف من حضراتهم حينما ينظرون إليه في (مطبخ!) الحياة كما يعرفونه! إنهم يقولون "إن

جوجول رجل مضحك غريب الأطوار!" وهم لا يلحظون تلك الدموع التي تترقرق في عيني الشاعر المبدع وهو يضحك ضحكة المترع بالألم. وهم يقولون أيضا "إن أوستروفسكي رجل مسل!" هكذا.. هذا ما يقولون عن كاتبنا المسرحي العظيم الخالد، وكأنهم عميان عن الصفاء الجليل الذي تفيض به رواياته، والذي لا يقل سحرا عن صفاء الملاحم!

إن أولئك الذين يتحدثون عن قصور تشيكوف وأن فنه لم يبلغ سن الرشد يوما ما هم أناس لم يبلغ فهمهم لتشيكوف سن الرشد على الإطلاق، فمسرحيات تشيكوف من الآيات الخالدات التي يفنى الزمان ولا يفنى، مهما تكن الموضوعات التي تعالجها هذه المسرحيات وموضوعات قديمة وفات زمانها. ومسرحيات تشيكوف إن تكن قد أصبحت غير ذات موضوع، إلا أن طريقة تمثيلها– أعني أسلوب أداء ما فيها من فن– لم تبدأ مدارج حياتها بعد على النحو الذي ينبغي لها في مسارحنا وفي فننا. إن مسرح الفن بموسكو لم يتمتع بشهرته التي لا يزال يتمتع بها إلا بفضل مسرحيات تشيكوف. ولكني لا أزال أتساءل عما إذا كان مسرحنا هذا قد أدى من فن تشيكوف ما قاله هو نفسه عن الفن على لسان تربليف؟ هل حققنا من الفن المسرحي تلك الصورة التي رسمها هو؟ إن فن المسرح الروسي يزخر بروائع هامة، تبدأ بالكثير مما كتب لنا فولكوف، ثم تتوالى بما كتب اشتشبكين وجوجول وأوستروفسكي.. ثم تختتم بما كتب تشيكوف.. إلا أن الذي كتبه تشيكوف لما ينته بعد، ولما تفرغ محاسنه، ولن تفرغ محاسنه إلى الأبد. ولابد أولا من أن يوجد الكاتب الذي ينشئ في كتاب مسرحياتنا فصلا جديدا لينسينا تشيكوف، ولن ينسينا أحد تشيكوف. ولكن.. إلى أن يوجد هذا الكاتب، يجب على أولئك الذين يريدون أن يحيوا في ضوء العنصر الخالد الأبدي من جوانب الفن أن يفهموا.. وأهم من ذلك.. أن يحسوا العنصر الخالد الأبدي الذي قدمه تشيكوف لمسارح العالم، ولفن هذه المسارح كلها.. في كل زمان ومكان.

* * *

لقد عثرنا بهذه السلسلة من الروايات التي سميتها روايات الحدس وتأويل الرموز بالبديهة بطريق الصدفة وعن غير قصد.. ولأسباب لا نعلمها.. وها نحن أولاء لا نزال نتابعها.. وأنا لا أنفك أبحث في ثناياها عن بذور جديدة لكي أزرعها فتنتفع بثمراتها الأجيال القادمة.. فمرحبا بكل ما هو عادي مألوف.. ومرحبا به حينما نعثر فيه بالقدر الكبير مما هو جميل ومفيد.. إننا يجب أن نتحمس لهذا اللون من المسرحيات، ولكن يجب أيضا ألا ننسى ما في ثناياه من عناصر الخلود التي لا تبيد أبدا، يجب ألا تغشى أبصارنا عن منارات الفن التي ينبغي أن تظل مرتبطة منظمة تبدد بأنوارها ظلمات مسارحنا.. يجب أن نبقى نيرانها متأججة دائما أبدا.. ويجب أن نحرص على العناية بتأجيج هذه النار كما تحرص كاهنات فستا– ربة النار الرومانية– على دوام اشتعال نيران ربتهن، وإلا ارتكبن إثما وكفرانا كبيرا. ألا وإن ختام هذه المنارات هي منارة تشيكوف!

إن في وسع الإنسان أن يترك الطريق الكبير الواسع لينحرف في جنبات الغابة، ويجمع الأزهار ويلتقط الثمر والحب المختلف.. ولكن حذار من أن ينسى مسالك العودة إلى الطريق الواسع الكبير.. حذار من أن يضل فلا يستطيع أن يعود إلى الجادة.. ومن ثمة يظل ضالا إلى الأبد ضلالا بعيدا.

قد يقول قائل إن كل ما قلته من هذا كله عن تشيكوف، وعما ينطوي في مسرحياته من عناصر الخلود ليس شيئا جديدا.. وهو ليس وقفا على تشيكوف فحسب، بل نحن نجده عند شيكسبير وعند سوفوكلس وعند ابسن– وعند جميع أولئك الذين يملأون رواياتهم بالأفكار الفذة والمشاعر والأحاسيس العظيمة. فلماذا لا تسلك روايات هؤلاء في سلك تلك السلسلة التي سميتها روايات الحدس وتأويل ما فيها من رموز بالبديهة وإحساس ما فيها من معان إحساسا لا يتدخل فيه التعليل والتحليل والجدل الطويل.. تلك الروايات التي هي في نظرك من ابتداع تشيكوف؟ وأنا لا استطيع أن أجيب على هذا– أو بالأحرى يمكنني أن أجيب عليه بالحدس والتخمين.. يمكنني أن أقول إن تشيكوف قد يكون أقرب إلينا من هؤلاء

الآخرين.. ثم هو معاصر لنا.. ولعل هذا هو السبب في أننا نحس به إحساسا أعمق مما نحس أولئك.. ولكن هناك بعض أدوار وروايات لشيكسبير لا يمكن أن أقرأها إلا وتعروني هزة، غير أنني لست أفهم لماذا أستطيع التعبير عن مدركاتي وإحساساتي عن تشيكوف، ولا أستطيع التعبير عن مدركاتي وإحساساتي عن شيكسبير؟! ثم أنا أتساءل أيضا عما إذا كان في وسع عدد كبير من الممثلين أن يفسروا جوهر ما في مسرحيات الشاعر الإنجليزي العظيم وفقا لما رمى إليه هو نفسه فيها؟ إني لأعرف عددا كبيرا من الممثلين تخصصوا- بكل أسف- في تشويه أدوار شيكسبير، وتشويه أدوار غيره من كبار كتاب المآسي وتدمير رواياتهم تدميرا محزنا.. وهم لا يقنعون بهذه الجرائم التي يرتكبونها في حق شيكسبير المسكين، بل هم يتوقحون ويسمون أنفسهم ممثلين شيكسبيريين! ولكني أقول للممثل الناشئ ناصحا:

"عليك أن تصنع عكس ما يصنعه هؤلاء إذا أردت أن تصور بتمثيلك جوهر المسرحيات الشيكسبيرية وجوهر الفن الذي نتكلم عنه الآن.. ذلك الفن الذي يربطنا بأدق الخيوط العنكبوتية اللطيفة إلى أرواح أولئك الشعراء الذين ندمجهم في سلسلة هؤلاء الشعراء أصحاب الروايات التي من شأنها الحدس وحل رموزها بالبديهة دون تدخل العقل المغرم بالتعليل والفحص والمناقشة وإقامة الدلائل والبراهين. وواضح أنه ليس الإحساس الداخلي نفسه هو الذي يمنعنا من هذا الحدس وحل رموز مسرحيات شيكسبير بالبديهة السريعة التي يمكننا أن نفسر بها رموز روايات تشيكوف.. أقول إنه ليس هذا الإحساس الداخلي الذي يمنعنا من ذاك، ولكن الذي يمنعنا هو أسلوب هذا الإحساس وطريقته في التعبير إزاء روايات شكسبير.

فهذا هو التعليل الوحيد. لقد خلقنا وسائل وطرقا فنية لتفسير مسرحيات تشيكوف تفسيرا فنيا، لكنا لا نملك الطرق الفنية- أو التكنيك- الذي نستطيع به تحويل الصدق الفني الموجود في روايات شيكسبير إلى شيء يمكن أن يقال بالألسن.. هذا بالضبط هو الذي يحول بيننا وبين العيش في روايات شيكسبير.. وهو الذي يضطرنا إلى تمثيله.. إلى الخطب التي نلقيها ونحن نؤديه.. ونفلسفه..

وندعي الدعاوي العريضة فيه.. ثم إذا نحن صفر اليدين منه آخر الأمر!

لقد اكتشف لنا تشيكوف حياة الأشياء وحياة الأصوات، تلك الحياة التي بفضلها ارتد إلى الواقعية الحية كل ما كان جامدا ولا حياة فيه ولا مبرر له من تفصيلات الإخراج ودقائقه، وكل ما كان يخلق طبيعية متكلفة شوهاء بالرغم مما كان يخالجنا من توخي الفن الصافي والحق الخالص.. ارتد هذا كله إلى الواقعية الحية حتى لقد كانت جميع الأدوات والأمتعة المحيطة بنا، والمنبثة من حولنا فوق المسرح ترتبط بروابط روحانية تصلها بالممثلين أنفسهم. لقد أوتي تشيكوف من المقدرة عل خلق الصدق الفني البارع باطنه وظاهره ما لم يؤت كاتب آخر. وهذا هو السر فيما كان يتسم به من جرأته في أن يقول ما كان يعتقد أنه الحق في الناس مهما كانوا. ولم يكن ممكنا لهذا الحق أن يقال لو أنهم كانوا محوطين فوق المسرح بالزيف والطلاء الكاذب وأثواب النفاق. لقد أسبغ تشيكوف هذا الصدق الداخلي على فن المسرح، الفن الذي صلح لأن يكون أساسا لما أطلقوا عليه فيما بعد: نمط ستانسلافسكي.. أي منهاجه الفني في إخراج رواياته المفضلة، وهو النمط الذي يجب على من تحدثه نفسه بأن يتمرن عليه ويمارسه أن يتمرن عليه ويمارسه في روايات تشيكوف.. أو الذي يصلح لأن يكون قنطرة يعبر عليه المخرج الذي يريد الاقتراب من تشيكوف. إن الممثل الذي يمثل دورا في رواية من روايات تشيكوف لا يجد نفسه مضطرا لأن يجهد في سبيل تلمس الصدق والإحساس به في هذا الدور.. ذلك الإحساس الذي هو عنصر لابد منه للمزاج الخلاق في الروايات الأخرى.

الفصل الرابع والثلاثون

مسرحية النورس



المؤلف يخرج تشيكوف ويمثل دور تريجورين في رواية النورس.. مناقشات تنقلب فتكون شجارا ولكن في مصلحة الفن.. المؤلف ودانشنكو يسيران في طريقين متضادين لكنهما يلتقيان عند نقطة في الوسط!.. الظروف التي أخرجت فيها النورس.. المرض يمنع تشيكوف من رؤية روايته التي ملأت شهرتها العالم.. تشيكوف يطالب بسحب الدور الرئيسي من ممثلة بعد أن قامت به موسما كاملا ويهدد بسحب روايته من الفرقة إن لم يرضخوا!..

ذكرت من قبل أنني بعد اطلاعي لأول مرة على مسرحية النورس لتشيكوف لم أستطع أن أفهم جوهرها ولا تشممت ما كانت تعبق به من شذى، ولا نفذ إلى قلبي ما كانت تفيض به من ألوان الجمال. ثم قمت بعمل الميزانسين– أي رسم الحركة اللازمة لهذه المسرحية وأنا لا أزال غير فاهم لروحها، وإن كنت قد أدركت، من

حيث لا أدري، أنني ملم بما تشتمل عليه من مادة. وكنت وأنا أقوم بتدريب الممثلين على أدوارهم في تلك الرواية أحس أنني لا أزال بعيدا من فهم ما تزخر به من معان.. إلا أنني لم ألبث أن شعرت بأن بعض الخيوط الداخلية المتغلغلة في جذورها تسخرني وتجذبني إليها جذبا شديدا، وإن لم ألاحظ بعد ما حدث في أنا نفسي من تطور وميل إليها.

لقد كان دور تريجورين، هذا الكاتب العادي الذي كان على الضد في نزعته الأدبية من تربليف الموهوب، والذي كان ينافسه في حب نينا زار تشنايا بطلة المسرحية، والفتاة الريفية الصغيرة الساذجة.. لقد كان دور تريجورين هذا فوق طاقتي إلى حد ما.. إلا أنني مع هذا كنت أشعر بأنني أحيا في الرواية، وأنني كنت مرتبطا بها في صميمها، وأن الاستجابة بيني وبين الممثلين الآخرين كانت تامة وعلى خير وجوهها، وأن الانسجام كان تاما بيني وبين الجو العام للرواية بصبغته الموجودة فوق المسرح. والجو العام الذي تتسم به مسرحيات تشيكوف هو هذا الكهف الذي تختبئ فيه جميع كنوز تشيكوف الروحية.. تلك الكنوز المحجبة عن الأنظار والتي لا يمكن استكناهها وتحسس مواضعها إلا بشق النفس، لكونها في الغالب الأعم فوق متناول العقل الواعي.. فوق متناول الشعور. فهذا الكهف هو الوعاء الذي تختبئ في قراره كنوز تشيكوف المذخورة. وعلى من يبتغي العثور عليها أن يعرف أولا كيف يكتشف الطريق إليها.. يجب أن يعرف أين يختبئ هذا الوعاء.. أعني.. الجو العام.. الصبغة الغالبة على فن تشيكوف.. وعلى المرء أن يعرف كذلك كيف يفتح هذا الوعاء.. يجب عليه أن يعرف كيف يفتحه لكي يعاين ما فيه مما يجعل فن تشيكوف فنا متميزا لا يمكن أن يكون منه مفر ولا عنه معدي! ولا مراء في أنه توجد طرق شتى للوصول إلى هذه الكنوز المخبوءة... أعني.. للوصول إلى لباب الرواية، وجوهر الأداء، وإلى نفوس الممثلين الذين يقومون بأدائها.

لقد كانت لنميروفتش طريقته الخاصة الوصول إلى تلك الكنوز المخبوءة، كما كانت لي أنا أيضا طريقتي.. لقد كان نميروفتش يصل إليها بطريقه الأدبي.. أما أنا

فكنت أصل إليها عن طريق الممثلين وطريق الصور. كان نميروفتش دانتشنكو يتحدث عن المشاعر التي يتحسسها أو التي يتنبأ بوجودها ويتشممها (!) في المسرحية أو في الأدوار.. أما أنا فلم يكن في وسعي أن أتحدث عن ذلك، ومن ثمة كنت أفضل توضيحها وتصويرها، وذلك أن أحدا لم يكن يفهم عني ولا يفقه ما أقول إذا دخلت مع الممثلين في مناظرة عقيمة أو نقاش غير مجد أو كلام لا يقتنع به أحد. فإذا ارتقيت ظهر المنصة وأخذت أوضح عمليا ما كنت أتحدث عنه، أصغى الجميع إلى حديثي الفصيح البليغ العملي، ففهموا عني وآمنوا بما أهدف إليه. ولست أنكر أن هذين الطريقين.. طريقي وطريق نميروفتش دانتشنكو، كانا كثيرا ما يتعارضان وخطة سير العمل، ويعرقلان سير التداريب، ويثيران مناقشات عقيمة كانت تنقلنا من جو التفصيلات والدقائق إلى جو المبادئ.. ومن الدور إلى الرواية، ومن الرواية إلى الفن، ومن الفن إلى أسسه وأصوله. بل كانت هذه المناقشات كثيرا ما تنقلب فتكون شجارا ومعارك حامية، إلا أنها كانت معارك تدور حول محاور فنية وأصول العمل الفني البحت، ومن ثمة فقد كانت فائدتها أكبر من ضررها. وكثيرا ما كان يتبين لنا أننا– أنا ودانتشنكو– كنا ننقر في جبل الفن نفقا واحدا، لكنه كان ينقر من جانب، بينما كنت أنا أنقر من الجانب الآخر، لكي نجد فجأة أننا التقينا في وسط الطريق تماما! لقد كانت تلك المناقشات والمشاجرات تنتهي بنا إلى معرفة الجوهر الأصلي نفسه الذي كان كل منا يتنبأ به ويتلمسه كأنه عالم به في خطوطه العامة، ولكن ليس في صورته الملموسة أو قواعده الواضحة المنتظمة.. لقد كان كل منا يقترب من أخيه رويدا رويدا، حتى لم يصبح بيننا إلا جدار رقيق يفصل بين ناحيتي النفق.. ولم تكن إلا لحظات حتى زال هذا الجدار، وحتى التقينا، وحتى استطعنا أن نمر في سهولة ويسر من الجانب الأدبي إلى الجانب الفني.. من جانب نميروفتش إلى جانبي، لنوحد بين الجانبين، ولنمزج الأدب بالفن ليلتئم موكب الممثلين العام، ويسير في طريقه الذي نقرناه في جبل الفن لنصل إلى كنوز تشيكوف المخبوءة. وكنا إذا ما وفقنا إلى العثور بالخط

الداخلي للرواية.. ذلك الخط الذي لم نكن نستطيع تحديده بالكلام والمناقشات البيزنطية في تلك الفترة، أصبح كل شيء مفهوما من تلقاء نفسه.. لا للممثلين فقط، ولا للمخرجين والمديرين الفنيين فحسب، بل للفنان ولمهندس الكهرباء ولصانع الملابس ولغير هؤلاء وهؤلاء من مساعدي المخرج وأعوانه. لقد كنا جميعا نشعر، وقد بدأنا نسير في هذا الخط من الفعل الداخلي الذي يملك منه تشيكوف أكثر مما يملك أي كاتب مسرحي آخر، وإن يكن الممثلون وحدهم هم الذين كانوا يدركون ذلك ويفهمونه في هذه الفترة.. كنا جميعا نشعر بأن ثمة قوة طبيعية تجذبنا نحو الرواية نفسها، وأن هذه القوة الجاذبة كانت تشدنا جميعا في ناحية واحدة. وكان يتبين لنا صدق الكثير مما كان يحرزه نميروفتش، وصدق الكثير مما حزره المديرون المسرحيون وما اقترحوه من الحركة المسرحية (الميزانسين)، وصدق الكثير من الآراء التي كان يدلي بها الممثلون- باستثنائي طبعا- وصدق ما كان يراه فنان المناظر وعمال الأدوات المسرحية (الإكسسوار).

ولما فهم سيموف خططي وكل ما أهدف إليه من طرقي في الإخراج شرع يمدني بمعونة قيمة لن أنساها في سبيل خلق الجو العام الذي يرمي إليه تشيكوف. ففي مقدمة الجزء الأمامي من المنصة، ومن ناحية اليمين بالقرب من الأنوار الأرضية، وعلى عكس ما كانت جميع قوانين المسرح وتقاليده المعمول بها في ذلك العهد توصي به، كان جميع ممثلي الرواية، العامل منهم ومن لا عمل له، يجلسون وظهورهم إلى الجمهور على دكة طويلة هزازة مما كان يستعمل في الوسايا الريفية الروسية. وكانت هذه الدكة المحاذية لبعض جذوع الشجر التي بقيت من غابة أتت عليها النيران موضوعة على جانب طريق تحفة أشجار عتيقة تقع على مسافات معلومة من بعضها. وكان يبدو من خلال هذه المسافات التي تفصل بين جذوع الأشجار التي كان يزيدها غسق الليل غموضا ورهبة شيء أشبه بمقدمة مسرح محجوبة عن الأنظار بستار أبيض مسدل عليها. لقد كان هذا هو المسرح الخلاوي لممثلنا تربليف.. الممثل غير المعترف بفضله، والذي جانبه التوفيق

وعبس في وجهه النجاح. وكانت مناظر هذا المسرح وأثاثاته فقيرة متوسطة الحال. ولكنك إذا فكرت في جوهر فنه لهالك أن تجد المنهاج الصحيح الكامل لما ينبغي أن يكون عليه الممثل اليوم. إن تربليف يحدثك عن الفن الأصيل النفي.. وهو يرسل إليك بحديثه في منتصف الليل، ومن صميم هذه الغابة الراقدة في ذلك المستنقع الذي يسمونه متنزها، وهو لا شك ينتظر بزوغ القمر. وفي الوقت نفسه تصافح أذنيك أصوات حركات توقيعية آتية من بُعد.. فإذا هي بلا شك حركات رقصة عادية لا طعم لها، ثم تزداد رتابة أحيانا إلا أنك تتبين فيها أغنية غجرية حنونا، فيها رقة وفيها شجو، تتغناها أم ممثلنا تربليف.. تلك الممثلة الريفية. والمأساة تدل على نفسها بنفسها: هل في وسع هذه الأم الريفية أن تفهم ما يضطرب في نفس ولدها الموهوب من رغائب معقدة، وأشواق جياشة؟ إنها لا تجهل مطلقا تلك الأسباب التي تجعل ابنها يكثر من مغادرة منزله.. ومنزلها طبعا، ليأوي إلى ذلك المتنزه.. يبثه رغائبه وأشواقه.

وعلى أصوات الأحاديث والمزاحات التي لا طعم لها يأخذ هذا الجمهور من النظارة مجالسه على الدكة الطويلة، وفوق جذوع الشجر، وظهورهم للجمهور كما ذكرنا.. ويكون منظرهم غريبا.. أشبه بصف من عصافير الجنة حط على سلك من أسلاك التلغراف.. ثم يبزغ القمر، ويرتفع الستار، فنرى البحيرة وقد أخذ القمر يدغدغ سطحها بلجين أشعته.. ونرى فتاة بائسة محزونة جالسة على نتوء بارز أشبه بقاعدة تمثال، وقد لفت نفسها بثوب طويل أبيض، إلا أننا نرى لها عينين صغيرتين تشعان نورا ولألاء، لا يمكن أن يعرف الحزن سبيله إلى مثلهما قط. فهذه الفتاة هي نينا زارتشيانا.. تزيت بزي: أحزان الدنيا! الأحزان ذات الذيل الطويل.. الطويل.. الذي يشبه ذيل الأفعى.. في امتداده الهائل فوق الحشائش وأنجم النباتات الضئيلة. لقد كان هذا الثوب الطويل الفضفاض لمحة جريئة من لمحات الفنان.. لقد كانت لمحة.. أو رمزا.. إلى محتويات عميقة ولون من الفن جميل مطلق. لله كم كان تربليف الموهوب هذا منارة تسكب أضواءها على الجنة العامرة المخبوءة

في روح تشيكوف، ودليلا على فهمه الصادق للفن!

ونينا زارتشيانا هذه، هي السبب في إخفاق مسرحية تربليف الموهوب.. إنها ليست ممثلة، وإن تكن لا تحلم بشيء إلا بأن تصبح ممثلة عبقرية لكي تكسب محبة تريجورين.. هذا الكاتب الذي لا قيمة له، والذي لا يسوي قلامة ظفر! إنها لا تفهم الذي تقوم بتمثيله.. وهي أصغر عمرا من أن تفهم هذه الروح المظلمة التي تنطوي عليها جوانح تربليف.. وهي لم تقاس من مصائب هذه الحياة ما يكفي لاستكناه المأساة الأبدية التي تمثل على مسرح ذلك العالم. ولذلك كان لابد من أن تقع أولا في غرام ذلك الوغد الخسيس الإباحي تريجورين، وتمنحه من ذات نفسها كل ما هو مناط الجمال في المرأة.. تمنحه إياه عبثا.. وبلا مقابل.. في لقاء طارئ بينها وبينه في بعض الفنادق القذرة.. وهكذا تنتهي هذه الحياة الصغيرة الجميلة الشابة.. ويصيبها التشويه والمسخ، ويلحق بها الفناء.. لغير سبب وبدون معنى.. تماما كما قتل تربليف طائر النورس الجميل الأبيض.. لا لشيء.. إلا لأنه لم يكن يجد ما يفعله غير هذا اللهو القاتل. وكان لابد لنينا المسكينة قبل أن تدرك قرار المأساة التي كانت تقوم بتمثيلها من أن تحمل سفاحا، وكان لابد لها من أن تذوق ألم الجوع ومس الحاجة والحرمان السنين الطوال وهي تتقلب في الحضيض.. في أقذار الأوساط المسرحية الريفية.. كان لابد لها من أن تبلو شهوات التجار الخسيسة وهم يطاردون ممثلة صغيرة حدثة السن.. وأن تفيق من أحلامها لتدرك أنها ممثلة لا موهبة لها، ولا تصلح للتمثيل، لكي تستطيع الإحساس في لقائها الأخير مع تربليف في الفصل الرابع بكل ما كان ينطوي عليه حديثه آخر الأمر من عمق ساحر لا يبيد، وأن تلقي هي هذا الحديث– أو المنولوج لتعتصر من عيني تربليف، وأعين النظارة في المسرح كله دموعا غالية حارة، لم يعتصرها من مآقيهم إلا الفن الحر الأصيل.

* * *

لقد كانت الظروف التي أخرجنا فيها مسرحة النورس ظروفا قاسية، كلها تعقيد في تعقيد. وكان الإخراج شيئا لابد منه بسبب الظروف المادية التي كان يجتازها مسرحنا. ولم تكن عجلة العمل تدور عندنا بحسب ما نشتهي. وكان من بيدهم الشئون الإدارية يستحثوننا، وفي أيديهم الكرابيج! وفجأة لزم أنطون بافلوفتش (تشيكوف) فراش المرض في يالتا بسبب نوبة جديدة من نوبات التدرن. وكانت روحه المعنوية في أسوأ حالاتها، بحيث لو سقطت مسرحيته (النورس) كما سقطت من قبل في بطرسبرج لما احتمل الشاعر العظيم تلك الصدمة.. وربما كانت القاضية. وقد حذرتنا أخته ماريا بافلوفنا مغبة ذلك، والدموع تترقرق في عينيها، وذلك، حينما جاءت لنا مساء ليلة الافتتاح ترجونا أن نؤجلها. ويمكنك أنت أيها القارئ العزيز أن تتصور الظرف الذي نمثل فيه نحن معاشر الممثلين في ليلة الافتتاح أمام جمهور قليل العدد، لكنه نخبة ممتازة من أكثر الناس بصرا بشئون المسرح وفنون التمثيل. لقد كان في صندوقنا ستمائة روبل.. وستمائة روبل فحسب.. هي كل ثروتنا ورأسمالنا. ومن ثمة فقد كانت الهواجس تنتابنا ونحن على المنصة، وكانت قلوبنا تردد الوسواس التالي: "يجب أن نمثل تمثيلا حسنا، بل تمثيلا أكثر من حسن. إن المطلوب منا الآن ليس أن نخلق نجاحا فقط.. بل أن نخلق انتصارا وظفرا كبيرا.. لأننا إن لم نفعل ذلك فإن الرجل والكاتب الذي نحبه بل نعشقه، سوف يقضي بسبب إخفاقنا.. ونكون نحن الذين قتلناه بأيدينا.".

وما كانت هذه الهواجس لتساعد على الإلهام الخلاق في طوايا أنفسنا. لقد كانت خشبة المسرح موشكة أن تصبح أشبه بالمقصلة.. وكنا نحن نوشك أن نكون جلاديها.

إنني لا أذكر كيف كنا نقوم بأدوارنا. ولما انتهى الفصل الأول ساد من حولنا صمت كصمت القبور، وأغمى على الممثل كنبر فوق المنصة، وكان معظمنا لا يكادون يحركون أقدامهم. ثم أخذنا نجر أنفسنا جرا تحت أثقال اليأس وفي ظلمات من القنوط نحو غرفنا. وفجأة سمعنا عاصفة من التصفيق في الصالة، تتلوها

صيحات من السرور والابتهاج فوق المنصة.. ورفع الستار وأنزل مرات ومرات، ليرى الجمهور ما نحن فيه من تجمد وانذهال.. ثم تكرر رفع الستار ونزوله، ونحن لا نجد في أنفسنا أي ذرة من وعي.. ولا أي بقية من قوة لكي نحني رؤوسنا تحية للجمهور الذي يكاد يدمي أكفه من التصفيق. ثم لم نلبث أن انهالت علينا التهنئات.. ولم نلبث أن رأينا هذا الجمهور الكريم يثب إلى المسرح ليوسعنا عناقا وتقبيلا كالذي يكون بين الناس بلا حساب في احتفالات عيد الفصح.. وإذا بأهل الوقار من المتفرجين ينسون وقارهم فيحيون ممثلتنا ليلينا التي كانت تقوم بدور ماشيا تحيات حماسية حارة تكاد تشتعل من شدة الحرارة.. ليلينا التي كسرت من حولنا الثلوج بكلماتها الأخيرة التي كانت تنبعث من سويداء قلبها، وتوجعاتها التي كانت الدموع تنسكب منها انسكابا. لقد كان هذا هو الذي حبس الانفعال في حلوق المتفرجين فجمدوا ذلك الجمود بعد أن أنزل الستار.. حتى إذا زالت الغشية عنهم انطلقت أكفهم تحيينا.. بل تحيينا.. وترد إلينا آمالنا الملهوفة.

ولم نبال بعد هذا أن نرسل برقية التهنئة إلى صديقنا وشاعرنا العزيز المحبوب، الذي منعه المرض بكل أسف من مشاهدة روايته، بل من الحضور إلى موسكو في ذلك الموسم بطوله.. ولم يحضر إليها إلا في ربيع سنة ١٨٩٩، والأمل يداعب نفسه التواقة إلى مشاهدة "النورس".. وقد طلب منا تمثيلها قائلا:

"اسمعوا.. لابد لي أن أراها.. فأنا مؤلفها.. وقولوا لي.. كيف أستطيع أن أكتب شيئا ما لم أرها".

ولم ينفك يردد هذا الكلام وأمثاله في كل مناسبة. ولم نكن نستطيع تلبية طلبه.. فلقد كان الموسم قد انتهى. وكان المسرح قد انتقل إلى أيدي غيرنا لأشهر الصيف جميعها. وكنا قد نقلنا جميع أمتعتنا ومناظرنا وخزناها في شونة صغيرة وكان معنى إعادة تمثيل "النورس" لكي يراها تشيكوف ولو مرة واحدة هو إعادة جميع ما تجشمناه من الأعمال التمهيدية تقريبا لموسمنا التمثيلي كله.. وبالأحرى.. كان لابد

من تأجير مسرح جديد، وعمال مسرحيين لكي يفكوا المناظر والأثاثات والملابس والكواليس ويحضروها إلى المسرح، كما كان لابد من جمع أعضاء الفرقة الذين سافروا إلى بلادهم، ثم إعادة التداريب على الرواية، وإعادة تركيب أجهزة الإضاءة.. الخ.. وكانت النتيجة المحتومة بعد هذا العناء كله هو سقوط الحفلة لاستحالة نجاح التمثيل بهذه الطريقة من العجلة واللهفة، ولعدم تعود الممثلين على المسرح الجديد مما يفقدهم الثقة في أنفسهم فقدانا تاما، وهذا هو أسوأ ما ينتظر حدوثه ولاسيما في مسرحية من تأليف تشيكوف.. زد على ذلك ما لعله يحدث من خلو صالة المسرح الذي نستأجره عفو الخاطر هكذا من الأثاث اللازم.. هذا الأثاث الذي يكون قد نقل إلى ورش المنجدين والنجارين ومن إليهم من سائر الصناع لتجديده وإصلاحه في أثناء عطلة المسارح الشتوية في أثناء فصل الصيف. ومن ثمة فيتوقع ألا تثير الرواية أي اهتمام إذا مثلت في هذه الظروف وفي مسرح مجرد على هذه الصورة، ومن ثمة أيضا فقد يصاب تشيكوف بصدمة مريرة من خيبة الأمل...

ولكن.. لقد كانت كلمات تشيكوف.. إذا تكلم.. قانونا يجب التزامه.. ومادام قد أصر على رأيه، فما علينا إلا السمع والطاعة.

وقد أقمنا الحفلة الخاصة في مسرح نكتسكي.. وقد شهدها تشيكوف مع حوالي عشرة أشخاص آخرين.. وكانت النتيجة المحتومة، هي ما توقعناه.. حفلة متوسطة الطابع.. متوسطة الفن.. متوسطة الأداء.. وكان تشيكوف كلما انتهى فصل يسارع إلى المنصة بوجه لا ينم عن أي غبطة ولا ابتهاج في أغوار القلب. لكنه كان كلما رأى ما يضطرب به ظهر المسرح من حركة وحياة وتشمير عن ساعد الجد، استجمع شجاعته وأرسل ابتسامة باهتة، لما كان يتعشقه من هذه الحياة التي تدب في المسرح وراء الكواليس. وكان يوجه الثناء والإعجاب إلى بعض الممثلين، كما كان لا يعفى البعض من توجيه بعض المآخذ وضروب النقد المر.. وقد كانت إحدى الممثلات هدفا لهذا النقد المرير وجهه إليها تشيكوف لأن تمثيلها لم يرقه..

وكان حقا في ذلك. وقد لقيني فقال لي:

"اسمع يا مسيو ستانسلافسكي.. إنها لا تصلح للتمثيل في رواياتي.. إن لديك ممثلة أخرى يمكن أن تقوم بدورها على وجه أكمل.. إنها ممثلة أحسن من هذه ألف مرة.. اسند إليها الدور".

وقد أجبته قائلا:

"ولكن كيف نأخذ الدور منها بعد أن قامت به موسما بأكمله؟ إن هذا قد يؤدي إلى ما يؤدي إليه طردها من فرقتنا.. أرجو أن تفكر أي ضربة قاصمة لهذه الفتاة تكون هذه الضربة! إنها لن تستطيع احتمالها أبدا".

وهنا قال تشيكوف:

"اسمع.. إنني لن يسعني إلا أن أسحب الرواية منكم!".

وقالها.. ملخصا فيها المشكلة كلها.. وبلهجة حاسمة.. فيها الكثير من القسوة والمرارة.. وبطريقة أدهشنا ما تنطوي عليه من التأكيد والبت. لقد كان تشيكوف بالرغم من رقته ودماثة خلقه ولطفه الذي لا مثيل له لا يتسامح قيد شعرة في مسائل الفن ولا يقبل فيها الحلول الوسط. ولم نشأ أن نعترض على ما قال، وآثرنا سلامة الشاعر العبقري المريض مخافة أن يضر به تشبثنا برأينا، فسلمنا مؤقتا.. عسى أن يتولى الزمن ومرور الأيام حل هذا المشكل وإصلاح ذات بيننا.. لكنه أدرك سر تسليمنا ولم يفته أنه تسليم مؤقت له ما بعده.. فعاد إلى لهجته قائلا:

"اسمع يا مسيو ستانسلافسكي.. لا يمكن أن تمثل هذه الفتاة في روايتي!".

ولاحظت أنه كان يتجنب لقائي بعد ذلك. في تلك الحفلة الخاصة، ولما انتهت الرواية انتظرته في غرفتي.. لكنه لم يحضر، فذهبت إليه بنفسي، وقلت له:

ألك ما تعيبه عليّ في دوري، أنطون بافلوفتش؟"

"أوه.. لقد كنت رائعا.. ولم يكن ينقصك إلا حذاء ممزق وبنطلون مخطط خطوطا متقاطعة!".

ولم يزد على هذا. فماذا كان يعني؟ ألم يكن يريد أن يصارحني برأيه فيّ؟ أم كانت مجرد دعابة لكي يصرفني ويتخلص مني؟ أم ترى.. كان يهزأ بي؟

لقد كان ثريجورين في مأساة النورس كاتبا شابا يستهوي النساء بشبابه– فكيف يريد له تشيكوف، وهو مؤلف الرواية، أن يلبس بنطولنا مخططا خطوطا متقاطعة وحذاء ممزقا؟ لقد كنت ألبس في دوري هذا آنق الملابس– بنطلونا أبيض.. وصدارا أبيض.. وقبعة بيضاء.. وخفا بديعا.. ثم كان مكياجي يردني إلى ريق الشباب وعنفوان الصبا!

ومضى عام كامل..

ثم أعدنا تمثيل الرواية.. ولعبت دور تريجورين.. وفي إحدى الحفلات أدركت فجأة ما كان يعنيه تشيكوف.

"حقا.. لقد كان ينبغي أن يكون الحذاء ممزقا، والبنطلون مخططا خطوطا متقاطعة.. لقد كان واجبا ألا يبدو تريجورين أنيقا ولا غندورا.. فهذا هو ملح الدور.. وبغير هذا يكون الدور بلا ملح! لأن البنات.. صغار البنات اللائي لم يعرفن تجارب الزمن، ولم يبلون من محنه ما يصهر قلوبهن، لا يغريهن في الرجل المفضل إلا أن يكون كاتبا.. وكانت قصص خيالية عاطفية مؤثرة.. فمثل هذا الكاتب جدير بأن ترمي كل فتاة من طراز نينازار تشيانا نفسها بين ذراعيه دون أن تلاحظ أنه شخص تافه، وكاتب غير موهوب.. وأنه ليس فيه ما يغري.. ولا ذوق له في لبسه على الخصوص.. فهو يلبس حذاء ممزقا.. وبنطلونا قليل الذوق. بنطلونا مخططا تخطيطا متقاطعا لا عهد للناس بمثله.. وأمثال هؤلاء البنات لا يدركن هذا كله إلا بعد فوات الأوان.. بعد أن يكون كل شيء قد انتهى.. بعد أن يكون غرامهن مع أمثال هذا النورس قد بلغ غايته.. عندئذٍ يدركن أنه خيال الطفولة..

وخيال الطفولة وغرارة العمر فحسب، هو الذي ألقى في روعهن أن مثل هذا الشاب التافه تريجورين هو مثال العبقرية الفذة والنبوغ الذي ليس مثله نبوغ.. بدلا من أن يصوره لهن على حقيقته.. مثال التفاهة، والكاتب العادي الذي لا يساوي شيئا في دنيا الكتاب.. وهنا.. أعود فتهزني ملاحظات تشيكوف العميقة القوية.. ملاحظاته الخصبة المقتضبة التي من نوع: ما قل ودل.. لقد كانت هذه سمة فيه.. تميزه من سائر العالمين.

الفصل الخامس والثلاثون

الخال فانيا



لجان القراءة وحظر وجود الجهلاء بالمسرح أعضاء فيها.. الغرور يدفع بلجنة القراءة إلى مطالبة تشيكوف بتغيير نهاية الفصل الثالث من الخال فانيا!.. تشيكوف يريد توزيع أدوار الرواية على محاسيبه بعد أن فرغ ستانسلافسكي من توزيعها وإخراجها؟..

بدأت جميع المسارح الروسية بعد نجاح رواية "النورس" تتصل بكاتبنا تشيكوف وتفاوضه على إمدادها بروايته التالية "الخال فانيا". وأخذ ممثلو هذه الفرق يزورونه في بلدته وكان هو يتلقاهم ويعدهم خيرا. وكان هذا يبلغنا فيثير فينا الهم والقلق لحرصنا على إخراج هذه الرواية كما أخرجنا النورس فأنجحناها. وفي

يوم من الأيام عاد تشيكوف إلى موسكو فجأة وفي نفسه ثورة جامحة سببها أن أحد مديري الفرق فاوضه فاشتد معه في الحديث ثم أغلظ عليه وجرح مشاعره.. فعاد الشاعر إلى موسكو وهو يغلي كالمرجل.. ولعل ذلك الجلف لم يقدر أنه كان يجلس في حضرة شخصية عالمية جليلة القدر، أو أنه كان يعرف هذا فأربكه فسأل تشيكوف هذا السؤال المجرد من الذوق:

"وماذا تفعل الآن؟".

كأن تشيكوف العظيم رجل لا عمل له!

ودهش تشيكوف دهشا شديدا وأجاب الرجل:

"أكتب قصصا وحكايات.. وأحيانا.. أكتب روايات تمثيلية!".

ولست أعرف ماذا حدث بعد هذا، ولكن الرجل سلم تشيكوف في نهاية هذه المقابلة تقريرا من لجنة القراء بمسرحه كان يفيض بكلمات الثناء وعبارات الملق بالطبع، ذاكرا مسرحية "الخال فانيا" بالخير والتمجيد.. قائلا إن لجنة القراءة الموقرة قد قررت "صلاحية الرواية للإخراج!" ولكن "بشرط واحد!".. ذلك أن يغير المؤلف نهاية الفصل الثالث، فلا يجعل الخال فانيا يضرب الأستاذ سيربرياكوف بالرصاص بالرغم من استياء فانيا منه وثورته عليه!

والظاهر أن لجنة القراءة الموقرة "تفلحست!" فأرادت أن تقيم من نفسها أستاذة لأعظم كاتب مسرحي رأته روسيا، وأرادت أن تؤيد اعتراضها هذا بالحجة الواهية الآتية:

"إن من المستحيل أن يدور في خلد أحد أن يجعل رجلا مستنيرا مثقفا مثل الخال فانيا يوجه مسدسه فوق المسرح فيضرب بالرصاص رجلا يحمل مؤهلا دراسيا عاليا مثل الأستاذ سيربرياكوف!".

واستاء تشيكوف استياء شديدا، وصعد الدم إلى وجهه وهو يقرأ هذا

الاعتراض السخيف الدال على جهل اللجنة الموقرة.. ثم لم يلبث أن ضحك ضحكا شديدا طويلا.. سعيدا مقهقها.. على هذه الفقرة من فقرات التقرير الموقر.. الفقرة التي أصبحت منذ ذلك الوقت جملة تاريخية يتندر بها الناس في تاريخ المسرح الروسي. ولم يكن تشيكوف هو الشخص الذي يستطيع الضحك إلا إذا كان الضحك شيئا لا مفر منه.. وإلا إذا كان الضحك هو آخر شيء ينتظر صدوره عنه!

لقد نصرنا الله من حيث لا ندري!

لقد شعرنا بنشوة النصر تغمر نفوسنا.. إذ كانت الحسرة على إفلات هذه الرواية من أيدينا تكاد تؤرق أعيننا، بل تشق مرائرنا.. فإذا هي تسعى إلينا لتكون من نصيبنا.. ثم ها هي ذي، آخرة المطاف، تسلم إلينا.. ويقدم إلينا أنطون بافلوفتش تشيكوف بنفسه ليدفع بها إلى أيدينا وهو سعيد بنا كل السعادة.. مقدر لرقتنا وأدبنا وعرفاننا قدره.

وشرعنا في العمل من فورنا. وكان من الأهمية بمكان، وقبل كل شيء، أن نستفيد بفرصة وجود تشيكوف نفسه بين ظهرانينا لكي يشرح لنا ما قد يخفى علينا مما يرمي إليه في بعض مواقف الرواية.. مع علمنا بقلة مقدرته على الإفاضة في الحديث عن رواية يكون هو مؤلفها.. وإن بدا ذلك عجيبا مستغربا! لقد كان يشعر أنه تلقاء محقق في محكمة جنايات وأسئلتنا تتوالى عليه فيستولى عليه الارتباك الشديد.. وهنا، لم يكن يملك إلا أن يقول لنا بلهجته القاطعة المعروفة:

"اسمعوا.. لقد كتبت الرواية.. وكل ما تسألون عنه موجود فيها!".

أو يقول:

"أعوذ بالله! إني لن أعود إلى الكتابة للمسرح مرة أخرى.. لست أدي ماذا أغراني بالكتابة للمسرح بعد ما شربته من كؤوس المر في رواية النورس!".

وكان في بعض الأحيان يخرج لنا قطعة من ذات الخمسة كوبكات من جيبه ثم يرينا إياها بين أصابعه.. مبتسما أولا.. ثم مقهقها بعد ذلك.. فإذا نحن جميعا نجاريه ونستغرق في ضحك شديد. وهنا يكون حديثنا قد ابتعد عن نطاق العمل.. إلا أننا لا نلبث بعد فترة أن نعود إلى أسئلتنا نوجهها إليه في رقابة وكياسة و(دهلزة)! حتى نوفق آخر الأمر إلى انتزاع آية من توفيقات تفكيره المبدع الخلاق. مثال ذلك أننا كنا نتحدث عن دور الخال فانيا نفسه. ومن المسلم به أن هذا الخال فانيا هو عضو من هذه الجماعة من الأعيان وذوي الأملاك الذين كان موكولا إليهم إدارة ضيعة هذا الأستاذ سيرابرياكوف. وكان هذا خليقا بألا يجعلنا ننظر إليه أكثر من هذه النظرة. فملابس السادة أصحاب الأملاك الروسيين ومظهرهم شيء معروف مشهور.. وأبرز شيء فيها النعال العالية ذات الرقاب والكاب الروسي- أعني غطاء الرأس المألوف في روسيا- والسوط الذي لا يكاد يفارق أيديهم لما هو مسلم به من أنهم يكثرون من ركوب الخيل.. وكانت هذه هي الصورة التي تخيلنا بها الخال فانيا.. ولكن ما أشد ما هاج تشيكوف عندما أدرك أننا ننظر إلى بطل روايته هذه النظرة، وما أشد ما استاء استياء رهيبا! لكنه على عادته لم يزد على أن قال:

"اسمعوا.. إن كل شيء مكتوب في الرواية.. وأنتم لم تقرءوها كما يجب! مفهوم!".

وكنا نعود فنقلب مخطوط الرواية ونكثر التقليب.. لكننا لم نكن نعثر بشيء ذي بال اللهم إلا بضع كلمات عن ربطة رقبة حريرية كان يلبسها الخال فانيا!

وهنا يصيح بنا تشيكوف:

"أرأيتم؟ ها هي ذي! ألم أقل لكم إن كل شيء مكتوب في الرواية؟".

عال.. آمنا! ولكن بعض الخبثاء منا عاد يسأل تشيكوف متعجبا:

"أ.. أ.. ولكن.. ما هو هذا ال.. كل شيء المكتوب في الرواية! هل هو رباط

الرقبة الحريري؟".

"طبعا.. اسمعوا، إن له رباط رقبة عجيبا.. وهو رجل لطيف ظريف مثقف.. وليس صحيحا أن الأعيان وذوي الأملاك الروس يمشون كما تتصورون وهم يلبسون تلك النعال الطويلة الملطخة بالزفت. كلا. إنهم أناس ظرفاء لطفاء. وهم يلبسون الملابس الأنيقة. وكثيرا ما يوصون على ملابسهم من باريس. ولقد وصفت هذا كله كتابة. إنكم لم تقرءوا الرواية!".

وكانت هذه الملاحظة العابرة كافية لإلقاء النور على مسرحية الكاتب المعاصر.. الكاتب الذي يعيش بين ظهرانينا.. والذي يكتب عنا.. عنا نحن الروس.. وها هو ذا يتحدث إلينا ونتحدث إليه ولا نكاد نعرفه! ومن ثمة لا نكاد نعرف أنفسنا..

لقد كشف لنا تشيكوف بعباراته القصيرة الخاطفة هذه، النقاب عن حياتنا الروسية: فهذا الأستاذ سيربرياكوف.. الأستاذ المجرد من المواهب.. الذي لا حاجة للدنيا به.. يتمتع بالحياة.. إن له زوجة جميلة.. وهو يتمتع بشهرة لا يستحقها في الأوساط العلمية.. وهو معبود سنت بطرسبرج كلها.. ثم هو يؤلف كتبا حمقاء يحشوها تعالما، تكب عليها زوجة أبيه بالقراءة وتجلها كما تجل الكتاب المقدس.. لأنها حمقاء متعالمة مثله تماما.. والخال فانيا نفسه ينخدع فيها أيضا، وتأخذه الحماسة له فترة ما من الزمن، وذلك تحت تأثير تلك الإشاعات التي ترددها الأوساط الراقية– نعم– الأوساط الراقية!– في مدينة سنت بطرسبرج، عن علمه الجم وثقافته الغزيرة، وما كانت هذه الأوساط الراقية تؤمن به من عظمته وسؤدده.. ومن ثمة كان الخال فانيا يعمل له في ضيعته مخلصا متفانيا، وبدون مقابل، ظنا منه أنه يحمل عن الرجل العظيم أعباءه ليفرغ إلى حياة الفكر.. ثم لا تلبث الأيام أن تكشف هذا القناع كله.. وتفضح ذلك الخداع جميعه، فيتبين فانيا أن صاحبه رجل الفكر.. هذه الخدعة سيربرياكوف.. إن هو إلا فقاعة صابون تحتل

مكانا خياليا براقا ليست له بأهل.. بينما أهل الحجا والفضل، والخال فانيا منهم، ومنهم رفيق فانيا وصديقه هذا الرجل الصالح العامل آستروف.. لقد كتب عليهم أن يشقوا وأن يكدحوا في زوايا الريف المظلمة المجهولة ولو أنصف الزمان المحابي لأخلي مراكز هؤلاء التافهين المجردين من المواهب الحقيقية، وأحل فيها القائمين بالعمل حقا، الكادحين حقا، ليشغلوا مصادر القوة والنفوذ في البلاد وليطردوا منها هؤلاء الضعفاء المنخوبين الذين يتمتعون بالشهرة الجوفاء وهم لا يحسنون شيئا. أمثال هذا الأستاذ سيربرياكوف وأشباهه. فمنذ ذلك الوقت عرفنا أن الخال فانيا هو الرجل المثقف حقا، المشرق الروح حقا، الأنيق الرقيق ذو الروح الشاعرة.. مثال الرجل الحق.. القريب في خلقه وخلقه من الرجل العظيم الخالد.. ذي الشخصية الجذابة الساحرة: بيتر اليتش تشايكوفسكي.

وبعد أن فرغنا من توزيع الأدوار كلها حدثت أمور ظريفة في منتهى الظرف. فمن ذلك مثلا أن السيد تشيكوف.. عفا الله عنه.. طلب إلينا أن يلعب ممثلوه المفضلون.. ولا يصح أن أقول (محاسيبه!) جميع أدوار الرواية.. وذلك دون أن يقيم وزنا لعدد شخصيات الرواية.. أو عدد الممثلين الذين يجب أن يقوموا بتمثيلها.. هذا.. وإلا فهو يهدد قائلا:

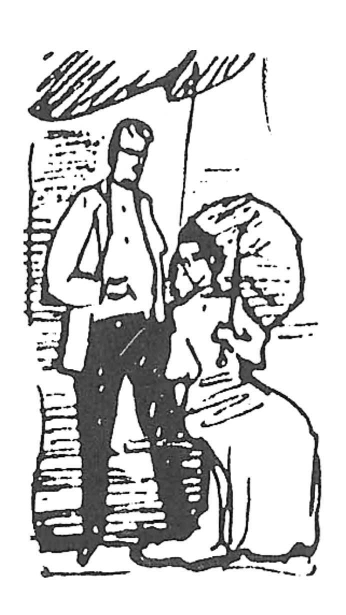
"اسمعوا.. هذا، وإلا.. فلسوف أعيد كتابة نهاية الفصل الثالث، ثم أرسل بالرواية إليّ.. لجنة القراءة إياها!! أتفهمون؟".

ولكن تشيكوف لا يكاد يتم هذه الجملة الفكهة حتى يكهربنا بضحكاته الظريفة.. اللطيفة.. التي تفيض حبا ومودة.. وطفولة.. فنضحك أجميعن!

وأمرنا لله!

الفصل السادس والثلاثون

رحلة الفرقة إلى القرم



فرقة مرحة ورحلة مرحة إلى جنة البحر الأسود.. مسرح سفاستبول.. الجمهور يجن برواية العم فانيا.. تشيكوف يلفت نظر ستانسلافسكي إلى خطأ فني فيقلب جو الدر الرئيسي كله.. إعجاب تشيكوف بهاوبتمان.. أول لقاء بين المؤلف وبين جوركي.. تشيكوف يضحك ويعارض في حضور أمه إلى المسرح!.. موسكفين أحسن قارئ لروايات تشيكوف في الحفلات الموسيقية..

حدث هذا كله في ربيع العمر من حياة مسرحنا.. أعني في نضرة شبابه ورونق صباه. فلقد كنا في طريقنا لزيارة صديقنا أنطون بافلوفتش (تشيكوف) في شبه جزيرة القرم سنة ١٩٠٠– وكانت هذه أولى زياراتنا لصديقنا العظيم، ولله ما كان أشبهها بظهور الممثل لأول مرة فوق خشبة المسرح! وناهيك بما كنا نتمتع به من

مكانة في تلك الأيام.. لقد كنا أبرز أبطال المسرح الروسي حيئذٍ.. ولم يكن هذا في موسكو وحدها. بل في القرم أيضا.. في سفاستبول، وفي يالتا. وقد حدثنا أنفسنا بأن أنطون بافلوفتش لا يستطيع السفر إلينا لزيارتنا.. لأنه مريض.. فلماذا لا نذهب نحن لزيارته، وها نحن أولاء نتمتع بالشباب الفائر، والصحة والعافية؟ لماذا لا نسعى إلى الجبل إذا تعذر على الجبل أن يسعى إلينا، كما قال محمد الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم؟

وعلى هذا.. فقد تحرك الركب.. وما كان أعظمه ركبا يتألف من الممثلين وزوجات الممثلين وأطفال الممثلين ومراضع أطفال الممثلين وعمال المسرح والموكلين بالأمتعة والأثاثات، وصناع وصانعات الملابس وصناع الباروكات وعشرات العربات المحملة بمتاعنا ومناظرنا وديكوراتنا.. الخ.. تحرك هذا كله، وهؤلاء جميعا.. من مدينة موسكو الباردة المجللة بالثلوج لينعموا بالشمس المشرقة ودفء الجنوب الجميل في شبه جزيرة القرم.

وأخذنا نتندر ونحن في الطريق.. فنغري أنفسنا بخلع معاطف الفراء، ولبس ملابس الصيف.. وماذا يهم لو تجمدت أطرافنا من قرس البرد يوما أو يومين ما دمنا سوف ننعم بالدفء بعد ذلك حينما نصل إلى بلاد الدفء والشمس المشرقة الضاحكة التي لا تكاد تحتجب. لقد كنا على أن نظل في القطار يومين بليلتين، وكنا نملأ عربة بتمامها من عربات السكة الحديدية.. وكان هذا، في ذلك الوقت في الصبا ورونق العمر، يشيع في النفس المسرة ويغمر الروح بالمرح ويملأ القلوب سعادة ويجعل الدنيا كلها من حولنا ربيعا مزهرا وفردوسا شهي الثمرات.. وأنا مهما كتبت فلن أستطيع أن أصف لك ألوان المزاح المادي والفصول المضحكة التي كان بعض الممثلين يصنعونها في بعض.. ولا البرقيات الفكاهية التي كانوا يرسلونها إلى زملائهم في موسكو وهم في طريقهم إلى القرم.. ولا ما كانوا ينشدونه من الأناشيد الجماعية أو الأغاني الفردية.. ولا ما كانوا يعقدونه من أواصر الصداقات الجديدة من المسافرين في هذا الطريق الطويل ولا الحوادث التي تميت القلوب من

الضحك، والتي هي أغرب من الحكايات المؤلفة والقصص المخترعة، التي كان سيلها لا ينقطع في هذه الرحلة السعيدة الخيالية.. أضف إلى هذا ما كان يداعب نفوسنا من الأمل، وما كنا نترقبه من النجاح، ونحلم به من مجد.. مما كنا نشرب كؤوسه المترعة مقدما.. وعلى الحساب!

ووصلنا آخر الأمر إلى باختشيزاراي.. في باكورة يوم من بواكير الربيع الأول.. وكأنما انتقلنا فجأة من عالم لا أول له ولا آخر من الأرض والجبال المغطاة بالجليد.. إلى جنة تتألق فيها الأزهار والورود والرياحين.. تبسمت كلها لتنسينا ما كنا فيه.. حتى من ضحكنا ومرحنا.. لتبهر أنفاسنا بالجمال الفتان والحسن الساحر، وأزياء الأهالي.. التتار!.. اللامعة الزاهية الألوان كالأزاهير نفسها! وأغطية رؤوسهم البديعة الخلابة المختلفة الطرز. ثم.. الشمس!.. الشمس المشرقة التي تمضي أيام وأيام وأيام ونحن لا نكاد نراها في موسكو!

ثم هذه هي سفاستبول أيضا.. سفاستبول التي لا يوجد في العالم بأسره ما يضاهيها جمالا وفتنة ومناظر طبيعية خلابة.. سفاستبول برمالها البيضاء ومنزلها البيضاء وجبالها الطباشيرية وسمائها الزرقاء، وبحرها الناصع الذي يضطرب فيه جمان الزبد الأبيض يتراقص على أعراف الموج، وسحبها البيضاء أيضا.. التي تنسج فوق خدود الشمس براقع من الدنتلا والشفوف المخرمة الرائعة!

ثم لم تمض غير ساعات قلائل حتى أربد وجه السماء بسحاب داكن، وانقلب موج البحر وثار واصطخب، وهبت الرياح عاتية عاصفة، ثم إذا شآبيب المطر تنهمر مثقلة بالبرد.. وصفير الريح وصلصلتها لا تريد أن تنتهي.. فما أسرع ما أفلت الربيع من دنيانا.. دنيا الأحلام التي سافرنا إليها من موسكو.. وما أقصى ما فاجأنا الشتاء الروسي الجبار الذي كان لابد لصديقنا البائس أنطون بافلوفتش (تشيكوف) من أن يركب متن البحر فيه من يالتا، لكي يرانا ولكي نراه!

إلا أننا انتظرنا عبثا.. وصلت الباخرة القادمة من يالتا فجعلنا نبحث عنه بين

النازلين منها فلم نقف له على أثر.. إنه لم يحضر.. لكنه أرسل إلينا برقية يقول لنا فيها إن نوبة من مرضه الخطير قد عاودته.. وإنه لا يستطيع أن يقطع برأي فيما إذا كان يمكنه الحضور إلى سفاستبول.

* * *

والظريف أن المسرح الذي كنا نمثل فيه كان مسرحا صيفيا يشرف بطلعته البهية على هذا البحر العاصف المربد المقبض.. وكانت أبوابه مسمرة بألواح من الخشب.. دليلا على أنه قد ظل مغلقا فصل الشتاء بطوله.. وحينما أزالوا الألواح وفتحوا لنا أبوابه.. لم نكد نخطو فيه خطوات حتى شعرنا كأننا نخطو من المنطقة الحارة لندخل فجأة في المنطقة المتجمدة الشمالية.. بل في القطب الشمالي نفسه.. فقد حيتنا فيه برودة تهرأ الأبدان، ورطوبة تخمد الأنفاس. ناهيته! لقد كانت فرقتنا الصغيرة تلتقي في الميدان الواقع أمام المسرح في كل صباح قبيل التداريب، وكنا ننتظر بعضنا البعض في هذا البرد القطبي اللافح حتى تتجمد أبداننا.. وكان الناقد المسرحي المشهور فاسيلييف معنا.. فقد صحبنا من موسكو ليراسل صحفها عن رحلتنا.. وكان بارك الله فيه يشجعنا وينفخ فينا من روحه بقوله:

"لا بأس يا عيال.. لقد كان هذا هو ما قاساه جولدوني وفرقته حينما جاء إلى هنا في مثل ذلك الوقت من السنة ومعه كتابه ومراسلوه الصحفيون الخصوصيون.. لا بأس!".

وكنا جميعا نؤمن على هذا ونقول: لا بأس!

وكنا نقولها وقد لبسنا في هذا البرد القطبي الذي لا يرحم ملابس الربيع الكاملة.. تلك الملابس التي كانت من أتعس أنصار هذا الجو علينا!

ثم لم يلبث أن شرفنا عيد الفصح.. وشرفنا معه.. وفجأة وعلى غير انتظار.. حبيبنا وشاعرنا العزيز علينا.. أنطون تشيكوف. لقد فاجأنا ليشترك معنا في الاجتماعات التي كانت الفرقة تعقدها في متنزهات المدينة، والتي كنا نعقدها في

الصباح عادة.. ولم يكد ينتهي من التسليم علينا حتى سأل عن صديقه الحبيب والممثل الفنان آرتم.. فلما علم أن مريض طريح الفراش وأننا نبحث له عن طبيب نظر إلينا نظرة ملؤها الجد ثم قال:

"اسمعوا.. اعلموا أنني طبيب هذا المسرح.. طبيب فرقتكم!".

لقد كان تشيكوف طبيبا، وكان يعتز بطبه أضعاف اعتزازه بأدبه.. لقد كان يفتخر بأنه طبيب، قبل أن يفتخر بأنه كاتب وأديب.

وكان لا ينفك يردد هذه الجملة:

"اسمعوا. إن عملي الأساسي هو الطب.. إلا أنني أكتب أحيانا في أوقات فراغي".

وكان يقولها جادا.. لكنه كان يقولها.. ثم لا تمضي لحظة.. لحظة عابرة واحدة.. حتى يضحك ضحكا شديدا مقهقها.

ثم لزم صديقه المحبوب آرتم، ولم يكد يبارحه.. ذلك الصديق الذي كتب له خاصة دور تشيبكوتيكين في رواية "الأخوات الثلاث" ودور فرس في رواية "بستان الكراز". وقد وصف له نقطا من عصير حشيشة القط (الفاليريانه).. وهي نفس الوصفة التي يصفها الدكتور دورن– من باب المزاح– في روايته "النورس".

* * *

وجاءت ليلة الافتتاح. ورأينا تشيكوف مسرحيته "الخال فانيا" وظفرت الرواية بنجاح هائل منقطع النظير.. وأصر الجمهور على رؤية تشيكوف أمام الستار، فظهر لهم عشرات المرات.. ولا جرم أن تشيكوف كان راضيا تمام الرضا عن روايته وعن طريقة إخراجها، وكانت هذه هي المرة الأولى التي يرى فيها فرقتنا على حقيقتها في حفلة عامة. فكان يحضر إلى غرفتي في فترات الاستراحة ليكيل لي الثناء، ويعقد على مفرقي أكاليل الحمد، والمديح العاطر.. وإن كان لم يُعفنِ من ملاحظة واحدة

انتقد بها المشهد الذي ينصرف فيه آستروف.

لقد كان يقول لي وهو ينتقد طريقة انصراف آستروف، وأنا لا أكاد أفهم ما يريد:

"إنه يصفر. اسمع! إنه يصفر.. الخال فانيا ينشج ويبكي.. ولكن آستروف يصفر. اسمع!"..

ترى! ماذا كان يريد بقوله هذا؟ إنني لم أستطع أن أفهم مما يريده شيئا! كيف؟

ولكني كنت قد جربت من طريقته المختزلة.. المقتضبة.. الطريقة التي يوجز بها ملاحظاته، ما علمي أنه يريد دائما شيئا هاما.. شيئا في الصميم من روعة الفن وروحه، ومن ثمة، فقد جعلت أخبط رأسي خطبا، عسى أن أهتدي إلى فهم ما يريد، وتعرف وجه المشكلة التي يضعني أمامها، وأنا لا أكاد أفهم منها شيئا!

وأخذت أسائل نفسي: "كيف يتفق هذا الصفير يرسله آستروف في مثل ذلك الموقف من مواقف الحزن والقنوط الذي يقفه الخال فانيا؟".

ولم تلبث هذه الملاحظة أن أثبتت صدقها بنفسها في أثناء إحدى الحفلات فيما بعد وذاك أنني اعتزمت تجربة الصفير كما قال تشيكوف. إيمانا مني بكل ما يشير به، وثقة بصدق فراسته. وصفرت بالفعل.. وانتظرت ما يحدثه صفيري من أثر، فشعرت في الحال بأن الصفير كان في موضعه، بل كان شيئا لابد منه.. وأن آستروف كان لابد أن يصفر.. فلقد كان فقد إيمانه بالناس وثقته في الحياة لدرجة الغثيان منهم والسخرية بهم واليأس من صلاحيتهم.. إن الناس جميعا لا يستطيعون أن يضروه بشيء ولو اجتمعوا له.. إلا أنه لحسن حظه كان مولعا بالطبيعة شغوفا بها ميالا إلى خدمتها دون أن ينتظر منها أن ترد له جميله.. وكيف؟.. لقد كان يؤمن بأنه حينما يغرس الأشجار الكثيرة لينشئ منها الغابات الضخمة فإنه بذلك يخدم الأنهار.

ما معنى هذا؟

لقد كان يؤمن بأن للأنهار وظيفة في هذا الوجود.. إنها حياة النبات والخضرة.. والغابات هي أعظم مظاهر النبات والخضرة المجسمة المتكتلة.. فإذا لم توجد الغابات جرت الأنهار بلا غرض.. وجف ماؤها دون أن يتم غايته.. فهو لذلك يخدم الطبيعة بغرس هذه الأشجار!

* * *

وكان أنطوف تشيكوف لا يفتأ يحدثنا ونحن في رحلتنا في بلاد القرم عن مأساة هاوبتمان "أرواح حزينة" "**Lonely Lives**" ويبدي إعجابه الشديد بها وحماسته لها.. لقد كان يقول بأنها خير من جميع رواياه هو نفسه، ولم يقل هذا عن جهل بها، فقد رآها تمثل فقطع بأنها آية مسرحية لا شبيه لها. وكان لا ينفك يقول لنا:

"اسمعوا! إن هاوبتمان كاتب مسرحي أصيل.. أما أنا فلست كاتبا مسرحيا على الإطلاق إنني طبيب.. طبيب.. أتفهمون؟".

ناهيته!

وأخرجنا مأساة "أرواح حزينة" ونحن في القرم! في سفاستبول! وكان تشيكوف يبذل في عنايته وعظيم رعايته قدرا كبيرا جدا لواحد من ممثلي فرقتنا.. هو.. فسيفولوف ميبرهولد "**V. Meurhold**".. وكان أشبه الناس بتشيكوف في عجزه عن التعبير عما يخامره من الإعجاب الشديد بتشيكوف وكل ما يكتبه تشيكوف. وقد أصر تشيكوف على أن نعهد إلى هذا الممثل بدوري البطولة في روايتي "النورس" حيث لعب دور تربليف و"أرواح حزينة" حيث لعب دور "جوهانس".

* * *

ومن سفاستبول انتقلت فرقتنا إلى يالتا، حيث كانت نخبة أدباء روسيا وكثرتهم

الكاثرة تنتظرنا، ويتشوقون للقائنا.. تلك النخبة العظيمة التي كان يخيل إلينا أنهم جاءوا من أطراف روسيا كلها لغرض واحد هو أن يرونا ويشهدوا تمثيلنا في بلاد القرم! لقد لقينا ثمة بونين.. وكوبرين.. ومانين سيبرياك، وتشيكوف، وستانيوكفتش، ويلياتيفسكي.. ثم.. الأديب الجبار الجديد الذي أخذ يهز مشاعر الروس جميعا.. بل مشاعر الدنيا كلها: ماكسيم جوركي.. الذي كان يقيم في بلاد القرم بسبب ضعف رئتيه.

* * *

كل هؤلاء كانوا في انتظارنا في القرم.. وفضلا عن هؤلاء كان في انتظارنا أيضا نخبة من كبار الممثلين ومشاهير الموسيقيين، ومن بينهم الموسيقار الشاب الذي كان المستقبل الزاهر لا يزال يوليه أولى ابتساماته.. الموسيقار: راخمانينوف الذي كان معجبا بتشيكوف إلى حد الجنون بوصفه كاتبا.. ثم شخصية من ألمع الشخصيات الروسية العظيمة.

ولم نكن قد رأينا جوركي قبل أن نلقاه في يالتا لأول مرة، حيث أخذنا نلح عليه ونلحف إلحافا شديدا في أن يكتب لنا بعض المسرحيات. وفي إحدى الأمسيات، وكنا نجلس في إحدى الشرفات المطلة على البحر، نستمع إلى هدير الأمواج وجيشان البحر، أخبرني جوركي.. وكأنه كان ينتزع كلماته من ثنايا الظلمات التي كانت أحلامه تضرب في دياجيرها.. أخبرني أنه يفكر في موضوع مسرحة سوف يطلق عليها اسم: "الطبقات الدنيا **Lower Depths**" وذكر لي خلاصة ما يتخيله من موضوعها، وإن أهم شخصية فيها هي شخصية خادم أو أحد أتباع أسرة ذات مال كان مغرما بياقة قميصه التي كان يعزها أضعاف ما يعز أي شيء آخر في هذا الوجود لأنها كانت الشيء الوحيد الذي يربطه بحياته السابقة.. وكان المأوى الذي يضم تلك الأسرة منزلا غامضا، مغلقا على من فيه.. ولا يعلم أحد من أمرهم شيئا.. لقد كانوا قوما ملعونين ممن حولهم، وكان الجميع يتقون شرهم. بل كانوا هم

أنفسهم تمزقهم العداوة، وتعصف بهم ريح الكراهية. ثم قال لي إنه سوف يختم الفصل الثاني بكبسة يقوم بها البوليس ويهاجم فيها ذلك المنزل.. ولا يكاد أهل الدار يشعرون باقتحام البوليس مأواهم هذا حتى يسرعوا إلى إخفاء ما استولوا عليه من أموال الناس وبضائعهم.. ثم تنجلي تلك الظلمات في الفصل الثالث.. وتشرق الشمس، ويحل الربيع، وتتفتح أزاهيره، ويبرز أهل هذه الحظيرة الوخمة ليستمتعوا بالهواء الحر.. الهواء الطليق النقي، وليعملوا في مزرعة يتغنون فوق خضرتها الأغاني.. ناسين فيها أحقادهم القديمة التي كانت تمزق وحدتهم وتفرق شملهم[1].

* * *

وكان الممثلون جميعا والكتاب جميعا، يجتمعون يوميا في المسكن الصيفي الذي يقيم فيه تشيكوف.. حيث كان يقدم لهم جميعا وجبة خفيفة تعدها لنا صديقتنا اللطيفة الظريفة ماريا بافلوفنا شقيقة تشيكوف وأخته الوحيدة في هذه الحياة.. وكان الكرسي الرئيسي على المائدة تحتله والدة تشيكوف، تلك السيدة الطيبة الحبيبة.. العجوز.. التي كنا جميعا نحبها ونستظرفها. والتي أرادت، بعد أن بلغها ما ظفرت به روايات تشيكوف من نجاح، أن تذهب إلى المسرح لتشهدها.. لا لتشهدنا نحن طبعا! ففي اليوم الذي اعتزمت الذهاب فيه إلى المسرح كنت أنا قد توجهت إلى بيت تشيكوف قبيل وقت الغداء فوجدت تشيكوف مهتاجا وفي حالة يرثى لها من الاستياء. والظاهر أن والدته كانت قد أخرجت من صوانها ثوبا عتيقا حريريا رغبت أن تلبسه في ذهابها إلى المسرح.. وكان هذا هو الذي أثار حفيظة تشيكوف، الذي بادرني قائلا:

"ماما تريد أن تلبس هذا الثوب الحريري لتذهب به إلى المسرح كي تتفرج على رواية ابنها أنطوشا! اسمع.. هذا ما لا يجب أن يكون!".

---

(1) مأساة الطبقات الدنيا التي كتبها جوركي بعد هذا لا صلة لها بهذا الموضوع.

وأعجب ما حدث بعد أن قال هذا.. وقاله في انفعال شديد، أن أراه يستغرق على الفور في ضحك هستيري شديد.. ضحك سعيد يتصاعد من سويداء قلبه.. لماذا؟.. لأنه تخيل صورة أمه العجوز هذه.. في ثوبها هذا، الحريري العتيق المضحك، وهي تحيي ولدها وتصفق له، أنه كتب رواية، وجاء بنفسه إلى المسرح كيف يتلقى تحيات الجمهور وينحني هو للجمهور.. والسيدة والدته المحترمة.. هذه العجوز الشمطاء.. تصفق له بين المصفقين.. والناس ينظرون إليها.. تلك الفالحة!..

لقد كان يعتقد أن هذا كله مما يثير الضحك عليه.. ويعرضه لسخرية الناس.. والظريف أنه ختم حديثه الساخر بقوله:

"ماذا أقبض أنا من هذا كله؟ ماذا تدفعون لي؟ اسمع!"..

ثم يدس يده في جيبه ويخرج منه قطعة من ذات الكوبكات الثلاثة ليريها لي.. ويريها لوالدته.. ضاحكا.. سعيدا.. مقهقها!

* * *

ولم يكن الحديث عن الأدب ينقطع لحظة خلال هذه الوجبات اليومية في دار تشيكوف. وقد كشفت لي هذه المناقشات الثمينة بين كبار المختصين في شئون الأدب أسرارا مسلية هامة، ولاسيما من ناحية اتصالها بعمل المخرج والممثل. أسرارا لا يعرفها مدرسو الآداب أنفسهم، أولئك الذين يلقون دروسهم ومحاضراتهم الجافة على الطلاب في الجامعات والمدارس العالية.. وكان تشيكوف لا يفتأ يناقش الجميع ويحاول إقناعهم بضرورة كتابة روايات مسرحية لفرقة مسرح الفن، وقد ذكر بعضهم أن إحدى قصص تشيكوف يمكن تحويلها بسهولة إلى مسرحية، وقد أحضر الكتاب المشتمل على هذه القصة وانتدب موسكفين لقراءتها، وكانت له طريقة بديعة في القراءة تركت في نفس تشيكوف طابعا عميقا، حتى لقد أصبحت عادة أن يطلب إليه تشيكوف قراءة شيء ما كل يوم بعد الفراغ

من الطعام. وهذا هو السر في أن موسكفين أصبح الرجل الذي اختصته العناية بقراءة قصص تشيكوف في جميع الحفلات الموسيقية الخيرية وغيرها من الحفلات الأخرى فيما بعد.

* * *

ثم انتهت رحلتنا في القرم. وأراد كل من تشيكوف وجوركي أن يردا جميلنا. ويقدما لنا بعض الجزاء.. فوعد كل منهما بكتابة مسرحية خاصة لها. وكنا نتندر نحن فيما بيننا بأن هذا كان من الأسباب الرئيسية التي سعى الجبل من أجلها فمشى إلى الرسول الكريم!

الفصل السابع والثلاثون

مسرحية الأخوات الثلاث



تشيكوف يرسل الفصل تلو الفصل، إلى الفصل الرابع ولا يعرف اسم روايته.. مؤتمر للفرقة يحضره تشيكوف.. إخراج الرواية.. فروق دقيقة بين مصطلحات فنية يخطئ فيها الممثلون عادة.. شخصيات تشيكوف على حقيقتها.. تشيكوف يشفق من سقوط الرواية فيهرب قبل ليلة الافتتاح من روسيا كلها!.. رسالة من تشيكوف قبل التدريب النهائي يقترح فيها تغييرا هاما..

والآن.. وبعد نجاح روايتي تشيكوف هذا النجاح الباهر، لم يكن مستطاعا أن يوالي مسرحنا فتوحه المظفرة دون أن يقدم رواية ثالثة بقلم تشيكوف أيضا. ولهذا بدأنا نلح عليه ونلحف.. ونشتد في إلحافنا لكي ينجز ما وعدنا به ونحن في القرم. وكان لابد لنا من إقلاقه والاشتداد عليه في المسألة، بالرغم مما كنا نعرفه من سخفنا في ذلك، وبالرغم من علمنا بأن من أشق الأمور عليه أن نظل هكذا كغربان

الشؤم.. ننعق على الدوام.. ونعربد باستمرار.. أمام أبواب روحه.. لا نفتأ نطرقها طرقا وندقها دقا.. لكي يستيقظ صاحبها الذي نعلم من أمر صحته ما نعلم.. كي ينجز لنا وعده، ويشحذ قلمه، ويكتب الرواية التي تبقى على حياتنا.. مهما كان في ذلك من أضرار بحياته هو..

بل كان هذا ثقيلا على أنفسنا نحن.. فقد كنا نلمس ما فيه من برود وثقل دم! ولكن.. يا لله!.. ماذا كنا نستطيع أن نفعل غير هذا! لقد قسم لمسرحنا أن يكون مستقبله منذ ذلك التاريخ معلقا في يدي تشيكوف.. فإذا أعطانا رواية جديدة فقد ضمنا موسما جديدا ناجحا.. فإن لم يعطنا خسرنا ما تميزنا به على جميع المسارح الروسية.. ولكن.. يا لسوء الحظ.. لقد كانت الدلائل تدل على أن صحة تشيكوف على شفا جرف هار! لقد كانت آخر الأنباء عن صحته أنباء لا تشجع.. وكنا نتلقف هذه الأنباء من الرسائل التي تكتبها إلينا أولجا كبر "**O. Kipper**" من مدينة يالتا في بلاد القرم.. لقد كانت أولجا تعرف الكثير مما كان يدور هناك.. ومع ذاك فقد أخذ الشك في أنبائها يتسرب إلى نفوسنا.. لقد كانت تتحدث إلينا عن صحة الكاتب العظيم، وعن الجو في يالتا.. وعن القدر الذي قطعه في كتابة المسرحية.. وعما يحتمل من مجيئه.. أو عدم مجيئه.. إلى موسكو!

وأخذنا نردد هذا السؤال.. هذه اللفظة العابرة التي كثيرا ما رددها الكاتب جوجول في مسرحيته "المفتش العام" "آ.. هاه!".

ثم أذن الله بالفرج آخر الأمر، حين أرسل إلينا تشيكوف بالفصل الأول من روايته الجديدة التي لم يذكر لنا اسمها بعد. ثم لم يلبث أن أرسل الفصل الثاني.. فالفصل الثالث.. ولم يبق إلا الفصل الرابع!.. ثم فتح الله علينا فتوح العارفين.. فإذا بالكاتب العظيم يصل إلينا بنفسه فجأة.. ومعه الفصل الرابع والأخير.. فجمعنا الفرقة كلها.. وجلسنا لقراءة الرواية في الحال.. في حضور مؤلفها الخالد. وكما كانت العادة.. جلسنا حول منضدة كبيرة ضخمة مغطاة بالقماش، في مقدمة

المنصة، وقد تصدر تشيكوف الجلسة ومن حوله مديرو المسرح الإداريون والفنيون. وكان جو الاجتماع جوا حماسيا مفعما بالتفاؤل. وكانت الفرقة كلها حاضرة لم يتخلف منها أحد، بل لقد شهد الاجتماع بعض السعاة وعمال المسرح.. بل شهده كذلك (خياط!) أو اثنان من صانعي الملابس. وكان تشيكوف بادي القلق وهو جالس في مقعد الرئاسة.. وكأنه كان يشعر بأنه في غير مقعده.. فكان يقفز في الفينة بعد الفينة.. ويغادر مجلسه ليتجول في أركان المنصة، ولاسيما في تلك اللحظات التي كانت المناقشات- في رأيه- تنحرف عن موضعها الصحيح، وتتجه اتجاها سخيفا لا خير فيه.. وتصبح مجرد شقشقة!

وفرغنا من قراءة المسرحية، وأخذ بعضنا يعبر عما تركته من الأثر في نفسه، فراح هذا يسميها درامة، وذاك يقول إنها مأساة.. دون أن يلاحظوا ما كانت تعريفاتهم هذه تترك من الدهشة في نفس تشيكوف. ثم شرع أحد المتكلمين.. وكان شخصا ذا غنة شرقية واضحة في صوته، يستعرض فصاحته، ويزهى علينا ببيانه، ويشرح ما تركته الرواية فيه من انطباعات، وذلك في لهجة مؤثرة، وأسلوب لا يحسنه إلا خطيب مجرب.. لكنه لم يكد يقول:

"إنني وإن كنت لا أتفق والمؤلف في المبدأ... إلا أنني مازلت-"..

حتى رأينا تشيكوف يزوي ما بين حاجبيه، دليلا على أنه لم يهضم عبارة "في المبدأ" هذه.. ثم إذا هو يتسلل مغادرا الاجتماع وقد بدا عليه الاضطراب، ونال منه الألم، أو قل.. أربكته الإهانة.. وإن كان أكثرنا لم يفطن إلى ذلك، بل لم يفهم السبب الذي من أجله تسللل على هذا النحو من الاجتماع. وقد خشيت أن يكون سبب ذلك شعوره بشيء من نوبات المرض فأسرعت من فوري للقائه في بيته، وهناك، لم أجده مستاء.. أو.. (آخذا على خاطره!) فحسب، بل وجدته يغلي من الغضب.. وبصورة لم أعهدها فيه من قبل قط.. بل لم أره في مثلها بعد أبدا.. وكان لا يفتأ يردد قوله:

"هذا مستحيل.. هذا مستحيل.. اسمع- يختلف معي في المبدأ!".

وقد ظننت في أول الأمر أن الطريقة التافهة الرخيصة التي استعمل بها حضرة الخطيب هذه العبارة العادية، وطريقته الحوشية في التفوه بها هما اللتان أخرجتا تشيكوف عن طوره. ولكن اتضح أن السبب الحقيقي لم يكن شيئا من هذا كله! إنما السبب هو أن تشيكوف قد كتب ملهاة لطيفة تفيض بالبشر فظنناها حضراتنا جميعا مأساة باكية ذرفنا من أجلها الدموع والعبرات. والظاهر أن تشيكوف اعتقد أننا لم نفهم الرواية، وأنها لذلك سوف تسقط سقوطا فاحشا.

وبدأت عملية الإخراج. ووفقا لما جرت به العادة كتبت رسما تفصيليا لحركتها.. وبالأحرى.. وضعت (ميزانسين) تفصيليا لها. يشمل طريقة دخول كل ممثل، ومن أين، ولماذا، وماذا يجب أن يكون شعوره، وماذا يجب أن يفعل، وأي مظهر يجب أن يظهر به- إلى آخر هذه التعليمات التي نعتبرها اليوم أشياء غريبة وسطحية.. بل أشياء تضر أكثر مما تنفع.. إلا أنها كانت أشياء لا مندوحة عنها في ذلك الوقت، بل أشياء ضرورية بسبب فجاجة الممثلين حينئذٍ وقلة حنكتهم.. ولما كان يقتضيه الإخراج من سرعة بسبب ضيق الوقت.

وكنا نقبل على العمل بروح معنوية عالية.. والغريب أننا بعد أن فرغنا من التدريب على الرواية، وأصبح كل شيء واضحا جليا لا خفاء فيه.. شعرنا بأن الرواية باردة ولا حياة فيها.. رواية جوفاء.. وتبدو طويلة مملة. لقد كان شيء ينقصها.. لكننا لا نعرفه.. ولشد ما كان يعذبنا ويضنينا أن نبحث عن هذا الشيء ونحن لا ندري ما هو، ولا أين نجده! والعجيب أننا كنا قد فرغنا من كل شيء، وكان لابد أن نعلن عن موعد الافتتاح.. ولكن كيف؟.. كيف نقدم الرواية للجمهور بحالتها تلك التي لابد أن تهوي بها إلى الحضيض، لما يغشاها من برود، ما تفتقر إليه من حرارة الحياة! ثم ماذا يحدث عندئذٍ لمؤلفها العظيم.. أنطون بافلوفتش؟ بل ماذا يكون مصير مسرح الفن نفسه؟

إلا أننا مع هذا كنا نشعر بأن الرواية تشتمل على عناصر طيبة تبشر بالنجاح، وأن كل ما فيها، إذا استثنينا هذا الشيء الغامض الذي تفتقر إليه، أي حرارة الحياة، كان حسنا ولا بأس به. غير أننا لم نستطع أن نحرز ماذا يكون هذا الشيء. لقد كنا نجتمع يوميا، ونجري التداريب بإقبال وصدق.. إلا أن اليأس من العثور على هذا الشيء كان يبلغ منا حد اليأس. فنفترق. ثم نعود في اليوم التالي لنعيد تداريبنا.. إلا أن موجة اليأس كانت تشتد وتتضاعف مرارتها.. فماذا العمل؟

وقال بعضهم فجأة، وهو يظن أنه قد وضع يده على العلة الحقيقية:

"أيها الإخوان.. إن سبب هذا كله هو ما نحاوله من الظهور بمظهر الأناقة.. إننا نخرج المسرحية عن جوهرها.. وهذا هو سبب ثقل دمنا على المنصة. يجب أن نرفع النغمة ونزيد في سرعة الأداء، كما نفعل في الفودفيل، وأن نقلع عن هذا السخف!".



ستانسلافسكي في دور فرشبنين

في رواية الأخوات الثلاثة

وبالفعل.. لقد بدأنا نمثل بسرعة.. أعني.. بدأنا نجرب سرعة الحوار وسرعة الحركة. واضطرنا هذا إلى (كلفتة!) العمل. وإسقاط الكثير من النص، ونطق الجمل نطقا يفقدها معناها. وكانت النتيجة أن أزدادت الرواية سوءا على سوء، بل ازدادت إملالا، وذلك للبرجلة العامة التي شملت المنصة، والعجلة التي كانت تسود حركات الممثلين وهم يطيرون فوقها طيرانا. لقد كان من الصعب فهم ما كان يجري فوق المنصة، ولا ما كان الممثلون يقولون.

إن الغلطة السائدة التي يقع فيها المخرجون والممثلون المبتدئون هي ظنهم أن رفع النغمة[١] هي نفسها الإسراع في الأداء[٢]، وأن التمثيل بالنغمة الكاملة[٣] هو الإلقاء السريع العالي والعمل بمنتهى التوتر والإجهاد[٤]. إلا أن هذه التعابير: رفع النغمة، والإسراع في الأداء، والنغمة الكاملة– هي تعابير لا يقصد بها الممثل.. بل المقصود بها هنا الجمهور نفسه.. إن رفع النغمة معناه رفع روح الجمهور المعنوية، وتقوية اهتمام المتفرج بالرواية. والإسراع في الأداء معناه أن يتملأ الممثل بدوره ويندغم فيه بصورة أقوى، وأن تكون كل كلمة يقولها الممثل وكل إشارة يأتي بها شيئا حقيقيا صادرا من القلب. فأما التمثيل وأما الإلقاء بهذه الصورة السريعة التي تجعل المتفرج لا يفهم شيئا مما يرى من ألغاز التمثيل، وما يسمع من كلام، وأما أن يكون كل ما يصنعه الممثلون هو الهبوط بالروح المعنوية عند المتفرجين، وبعثرة اهتمامهم بالرواية وتبديد ثقتهم في تلك الفرقة التي تدعي أن لها رسالة وأن لها فنا تريد أن تطبع به المسرح الروسي من جديد.. فأما التمثيل وأما الإلقاء اللذان يسفران عن هذه النتيجة التعسة فباطل في باطل، ولغو في لغو.. وشيء لا يقبل حتى من الهواة المبتدئين!

---

(1) **Heightening the tone.**
(2) **Quickening of tempo.**
(3) **Playing in full tone.**
(4) **Strained action.**

لقد حدث في أحد تداريبنا المؤلمة تلك أن توقف الممثلون في وسط الرواية، عندما وجدوا ألا معنى لما يمثلون، وعندما شعروا أنهم إنما كانوا واقفين في مكان واحد بعينه لا يتقدمون منه خطوة واحدة إلى الأمام. وعدم الثقة تلك التي يشعر بها الممثلون في المخرج، وفي أنفسهم، تصل إلى ذروتها في أمثال تلك اللحظات، فتهدد بوهن العزائم وتثبيط الهمم وانعدام النشاط والقابلية للعمل. وقد حدث هذا في أخريات الليل، حينما كانت (لمبتان!) أو ثلاث من المصابيح الكهربائية ترسل أضواءها خافتة كابية.. فجلسنا في أركان المنصة ونحن نغالب دموعنا التي توشك أن تنهمر.. ولبثنا هكذا.. في سكينة وفي صمت. لقد كانت قلوبنا تخفق وتدق من الهم والقلق، ومما كنا نشعر به من خيبة المسعى وقلة الحيلة في موقفنا هذا. بل لقد كان بعضنا في حالة عصبية عجيبة وهو يحفر في خشب الدكة التي كنا نجلس عليها بملء أظافره، حتى لقد حسبنا أن الصوت الذي يحدثنا، إنما يحدثه فأر أو جرذ!

ثم حدث لي حادث لم يمكني فهمه ولا تعليله.. شيء قديم.. هو نفسه الذي حدث لي، وبقى سرا مكنونا في أعماق نفسي منذ تلك الأيام التي أحسست بما يشبه تماما ونحن نجري تداريب رواية "عذراء الجليد"[1]. والظاهر أن صوت (خربشة!) الفيران، ذلك الصوت الذي لابد أنه كان يحمل في ذهني معنى من المعاني أيام الطفولة، مرتبطا بظلمة الليل وما يلامس جوه من أوله إلى آخر من ظروف وملابسات، بالإضافة إلى ما كنا فيه من عجز وهم وقلق، قد ذكرني بشيء هام غاية الأهمية.. شيء عميق متألق، مر بي يوما ما، وبلوته في مكان ما.. وإن لم أدر متى وأين. وهنا أحسست كأن نبعا روحيا صافيا يتحرك في أعماقي ويتدفق.. ويلهمني في الحال فهم ما لم أكن أفهم من سر هذا الشيء الذي كنا نفتقده.. ولا نجده. لقد كنت أعرف هذا الشيء نفسه من قبل.. لكنني كنت أعرفه بذهني..

(1) الفصل الثاني والثلاثون.

وليس بعاطفتي.

ذلك أن أشخاص تشيكوف قوم لا يستسلمون لأحزانهم ومواجعهم كما فهمناهم في تلك الرواية، لكنهم على العكس من ذلك تماما. إنهم.. مثل تشيكوف نفسه.. قوم ينشدون الحياة، ويجرون وراء مباهجها، من مرح وضحك وشجاعة. إن رجال تشيكوف ونساءه قوم يريدون أن يعيشوا، ولا يريدون أن ينتهوا ويموتوا. إنهم قوم نشيطون إيجابيون، يبذلون ما في وسعهم دائما لكي يقتحموا العقبات ويتخطوا العراقيل التي تقذف بهم الحياة في غياهبها وتلقي بهم في خضمها. وليست غلطتهم هم أن الحياة الروسية– في ذلك الوقت– هي التي كانت تقتل في نفس الفرد روح المبادأة، وتثني الشخص، رجلا كان أو امرأة، عما تحدثه به نفسه من الشروع في الأعمال العظيمة والأعمال الإيجابية الخيرة.

ولم أكد أفطن إلى ذلك، وأعرف ما يجب أن ألفت إليه أنظار الممثلين، حتى ارتدت إلى أنفاسي، ودبت فيّ الحياة من جديد.. وشمرت عن ساعد الجد من فوري لأرى الممثلين المساكين ما يجب عليهم أن يتحروه في تمثيلهم، وما يجب أن يظهروه للمتفرجين، وكيف يؤدونه. ولم أكد أشرع في ذلك، ولم يكادوا هم يفطنون إلى ما أريد، حتى دبت فيهم الحياة كما دبت فيّ أنا نفسي. ومضينا نعمل ونجد في العمل. وأخذنا نؤمن بأن يوم التدريب الأخير– أو ما يسمونه: البروفة جنرال.. أو التدريب النهائي بالملابس والمناظر– لم يعد بعيدا بعد. وكانت أولجا كنبر هي الشخص الوحيد الذي لم يتقن دوره بعد، وقد تفرغ لها نميروفتش دانتشنكو.. وجزاه الله عني خيرا.. ثم تفتحت نفسها للدور في أحد التداريب الباقية فأخذت تتقدم.. وتتقن الدور بخطى حثيثة.

* * *

ولم يستطع المسكين أنطون بافلوفتش أن ينتظر لليلة الافتتاح.. بل لم يشأ أن ينتظر التدريب النهائي. ولم يغادر موسكو وحدها.. بل.. لقد غادر روسيا كلها

متعللا لذلك بسوء صحته.. وإن كنت أؤمن بأن ثمة سببا آخر، هو إشفاقه من النتيجة التي سوف يسفر عنها عرض روايته. وقد أكد هذا الشك في نفسي أن تشيكوف لم يترك لنا عنوانه الذي نستطيع أن نبرق إليه بنتيجة العرض وما عسى أن تتركه الرواية في نفوس الجماهير.. حتى أولجا كنبر نفسها لم تدر أين اعتزم الرجل العظيم الشاعر الفحل أن يلقي عصا تسياره!

إلا أن تشيكوف كان قد ترك في موسكو، بالرغم مما توهمناه، نائبا عنه يرعى بعينه الساهرة كل كبيرة وصغيرة من تفصيلات مسرحيته.. وكان هذا النائب، أو المندوب الملكي (!) هو أحد أصدقائه الضباط المحبوبين.. وكان قد كلفه بوجوب مراعاة الدقة المتناهية فيما هو المعتاد في محيط الحياة العسكرية، ووجوب مراعاة هذه الدقة أيضا في مظاهر الضباط وحركاتهم العسكرية وسلوكهم العسكري وتفصيلات ملابسهم وأسلحتهم.. الخ.. وكان السبب في عناية تشيكوف بهذا كله هو ما أشيع من أنه يكتب رواية يتعرض فيها للجيش الروسي، وبالأحرى يشهر فيها به.. مما أثار القلق وبلبلة الأفكار، وهاج مشاعر الطبقة العسكرية ضد الرواية مقدما. على أن الحقيقة التي لا يرقى إليها الشك هي أن تشيكوف كان دائما يقدر العسكريين حق قدرهم، ولاسيما العاملين منهم. لأنهم، على حد قوله هو، كانوا إلى حد ما حملة رسالة ثقافية. وذلك لأنهم، بحكم إقامتهم في أقاصي الأقاليم الروسية وتقلبهم في أرجاء البلاد كلها، كانوا يفرضون على الحياة المنبثة حولهم تكاليف جديدة، منها ما هو علمي، ومنها ما يتصل بالفنون، ومنها ما يشع السعادة والبهجة في هذه الحياة نفسها. وثمة فقد كان تشيكوف هو آخر من يدور في خلده أن يحاول غمط هؤلاء العسكريين فضلهم أو بخسهم حقهم.

وفي أثناء التدريب النهائي تسلمنا رسالة من تشيكوف كتبها إلينا من الخارج، لكنه لم يذكر لنا فيها شيئا عن عنوانه. وقد طلب منا في هذه الرسالة أن نحذف من الرواية خطبة آندري برمتها، وأن نضع بدلا منها تلك العبارة:

"إن الزوجة هي الزوجة".

وكان هذا التغيير شيئا ظريفا. بل شيئا مثاليا. لأنه يصور ما يؤثره تشيكوف من الإيجاز والتركيز أجمل تصوير وأكمله. لقد كان آندري في النسخة الأصلية يلقي خطبة بديعة تصور تصويرا عجيبا بلادة الكثير من نساء روسيا وضيق عقولهم وتفاهة تفكيرهن، وتعذلهن على ذلك كله عذلا قويا. فأنت تجد فيهن مثلا، إلى ما قبل زواجهن، قدرا لا بأس به من الشعر والحيوية، فإذا ما تزوجن استبدلن بهذا كله (الشباشب والأرواب) الفضفاضة داخل منازلهن، أو الملابس الفاخرة التي لا ذوق فيها خارجها. وكان جو هذه الشباشب والأرواب نفسها، والملابس الفاخرة المجردة من الذوق بعينها، هو الجو الذي يغشى حياتهم الروحية وعلاقاتهم النفسية. أفليست هذه الفكرة ذاتها واضحة أجلى وضوح وأكمله، وبدون هذه الخطبة الطويلة التي لا داعي لها، فيما تشتمل عليه تلك العبارة المقتضبة الموجزة الرائعة: "الزوجة هي الزوجة" من معنى باطن، ومجمل يشف عما يفيض به من تسليم وحزن!

الفصل الثامن والثلاثون

الرحلة الأولى إلى بتروجراد



تخوف من الرحلة وترحيب العاصمة بالفرقة.. الحالة السياسية القلقة في العاصمة.. الفرقة تمثل مسرحية عدو الشعب في يوم مذبحة ميدان كازانسكي.. وقع خطبة الدكتور ستوكمان!.. هياج الجمهور.. الربيع الساحر في بتروجراد.. فنانو العاصمة يحتفلون بالفرقة.. المغني العجوز الخالد دافيدوف يغني للفرقة في مشرب عام.. احذروا اتحاد المسرح للدعاية.. لا تربطوا بين الفن والمادة.. رحلة ناجحة لم تنقطع بعدها الرحلات.

انتهى موسمنا التمثيلي في موسكو فأقام لنا أهلها حفلا حماسيا عظيما للترحيب بفنانينا، وذلك قبل قيامنا بأولى رحلاتنا إلى بتروجراد، تلك الرحلة التي أصبحت تقليدا جاريا وسنة متبعة، كما أصبح تقليدا جاريا وسنة متبعة أن يقيم لنا

أهالي موسكو هذا الحفل العظيم الحماسي كل عام قبيل سفرنا إلى العاصمة الثانية، بل لا أغالي إذا قلت إن هذا التكريم قد اتخذ صورة فرض مقدس لا يفرط فيه مواطنونا الكرام. لقد كانت حفلات زاهية زاهرة لا يعلو عليها إلا ذلك الاحتفال الخالد الذي أقامه لنا أولئك الأخوة الأماثل عند انتقالنا إلى مسرحنا الجديد في شارع كامرجرسكي.. ذلك المسرح ذي المنصة اللفافة التي لم يشهدها أهل موسكو من قبل في غير مسرحنا هذا.

إننا لم نقم برحلتنا الأولى هذه إلى بتروجراد سنة ١٩٠٠ إلا بدافع من أحوالنا الاقتصادية السيئة، وحاجتنا الملحة إلى موارد مالية جديدة، وإن كان إقدامنا على تلك الرحلة قد أذاقنا من الخوف منها ألوانا، بسبب ما كان معروفا مشهورا في ذلك الوقت من العداوات الفكرية المتأججة، والتي لا ينقطع لها أوار، بين عاصمتي البلاد العظيمتين. فلقد كانت بتروجراد تنظر إلى موسكو نظرتها إلى مدينة ريفية كبيرة. بينما كانت تنظر إلى نفسها هي على إنها إحدى مراكز الثقافة الأوربية الفذة. ومن ثمة فقد كان كل ما ينجح في موسكو يلقي الإخفاق والفشل في بتروجراد، والعكس بالعكس. ولم يكن أهل موسكو يكنون شيئا من المودة لهذه الطبقة البيروقراطية من أهل بتروجراد، أهل التصنع والمحافظة على الشكليات. بل لم يكونوا يكنون شيئا من المحبة لمدينة بتروجراد نفسها لكثرة ما كان يغشاها من الضباب المستديم، ولقصر النهار فيها واتسامه في معظم الأحيان بالعتمة والانقباض، وطول شتائها، وليالي صيفها البيضاء.. وعلى العكس من ذلك موسكو.. ذات الصقيع الجاف الذي لا يملأ الجو رطوبة (!) وجليدها المتلألئ اللامع تحت شمس الشتاء المشرقة، وأيام صيفها الحارة الخالية من النداوة!

ولم يكن غريبا أن ننتظر مثل هذا الروح العدائي يلقانا به أهل بتروجراد في أثناء زيارتنا.. نحن فرقة الفن بموسكو!

ولكن.. لشد ما كنا مخطئين في هذا الظن! لقد لقينا أهل بتروجراد ولقيتنا

صحافتها، بالبشر والترحاب، ولم يشذ منهم إلا افراد لا تخلو من أمثالهم مدينة من المدن. لقد غمرنا الناس بكرمهم هناك.. لقد جعلوا أيامنا بينهم أعيادا متصلة.. وإن ننس لا ننس ذلك الغداء العظيم في صالة كونتين الهائلة.. وأعظم خطباء ذلك الزمن المصاقع.. أمثال أناطولي كوني، وس. ا. أندرييفسكي، وكارابتشفسكي، يحيوننا بخطبهم الفياضة التي تخلب اللب وتتدفق وزنا ومعنى. لقد اتخذ كوني لنفسه في ذلك الحفل منصب الحاكم العام (وكان حاكما عاما لبتروجراد بالفعل في هذه الفترة).. الحاكم العام الذي يجمع في قبضته الصارمة السلطتين القانونية والإدارية معا.. وقد وقف، بصفته هذه، وبوجه صارم عارم متجهم، ليخطب في ذلك الحفل الذي لا ينسى، وليحيينا، وليوجه إليّ أنا وصديقي العظيم نميروفتش دانتشنكو، عريضة الاتهام (!) قائلا:

"ليقف المتهمان!".

فوقفت أنا ودانتشنكو. وهنا توجه كوني إلى الحضور قائلا:

"حضرات السادة المحلفين.. يقف أمامكم هاهنا مجرمان خطيران.. ارتكبا إثما ليس وراءه إثم.. فلقد قتلا، مع التربص وسبق الإصرار، هذا المخلوق المشهور المحبوب المحترم، المكرم المبجل.. المخلوق ذا الذكر والسمعة الطيبة القديمة- (ثم يقول بعد وقفة قصيرة مضحكة) الروتين! (ثم يعود مرة ثانية إلى لهجته الصارمة العارمة.. لهجة المدعي العام الذي لا يرحم، فيقول): لقد نزع هذان القاتلان القاسيان عن الفقيد العزيز ثياب البهلوان القديم.. وحطما عنه الجدار الرابع، وبهذا كشفا القناع عن حياة الناس الخاصة لتراها الجماهير.. لقد دمرا الأكاذيب المسرحية على رؤوس المهرجين، وذهبا بالزيف والصنعة والتكلف، وأقاما مكان ذلك كله الصدق والحق والواقع.. الصدق والحق والواقع التي هي كما تعلمون حضراتكم جميعا سم الروتين القديم الزعاف".

ثم أنهى خطابه نهاية بارعة، فالتفت إلى جميع الحاضرين يرجوهم باسم العدالة

أن يصدروا حكمهم، وألا تأخذهم في المجرمين رحمة، قائلا في لهجته الظريفة التي تفيض فكاهة:

"احكموا عليهما جميعا.. وعلى كل الفنانين من إخوانهم.. الموجودين الآن بين ظهرانينا.. احكموا عليهم بالسجن المؤبد.. يقضونه إلى آخر لحظة من أعمارهم،– في سويداء قلوبنا!".

وختم كوني خطبته بعد وقفة بارعة لا يحسن مثلها إلا فنان، صناع ماهر، استعاد وجهه خلالها، بعد جهامته وصرامته.

ثم أنهى خطابه نهاية بارعة، فالتفت إلى جميع الحاضرين وقسوته، صفاءه الضاحك الذي يطفح بالبشر. فله الله! لقد كان أبرع منا جميعا تمثيلا صادقا، (وكوميديانا) رقيقا.

ثم يقف خطيب آخر.. كارابتشفسكي.. ليعلن على رؤوس الملأ، وبلهجة مفاجئة (تبرجل المخ!).. فيقول:

"أيها الإخوان.. ما هذا!.. لقد سعت إلينا فرقة مسرحية لتعرض علينا فنها.. ومن عجب أننا لم نجد فيها ممثلا واحدا ولا ممثلة واحدة!).

وهنا تأكدنا أن هذا الرجل السليط اللسان قد وقف لينتقدنا.

"أنني لا أرى بين وجوههم وجها واحدا حليقا.. ولا رأسا أسلمه صاحبه للحلاق يوضب شعره ويكوي خصلاته ويعالجها بالطيوب والأصباغ.. ثم أنا لا أسمع بينهم لسانا يعوج كلماته ويمضغها ويطنطن بها كمل يفعل الممثلون الحقيقيون. ولست أرى منهم من يمشي تلك المشية المسرحية المختالة.. أو يتلفت تلك الالتفاتات المياسة الميادة، ولا من يبدي في لهجته حرارة الشوق ورقة الشجن، ولا من يلوح بيديه مزهوا.. ولا من يتخلج في إجهاد وعنف كما تجهد الحيوانات وتعنف وهي تجر ثقلا أو تحمل حملا، فخبروني بالله عليكم أي صنف

من الممثلين هؤلاء! ثم أين هن ممثلاتهن؟ إنني لا أسمع خفيف ثيابهن، ولا شقشقاتهن ونمائمهن وراء المسرح.. خبروني بالله عليكم يا سادة أين أصباغ وجوههن.. وأين الأسود الساحر في عيونهن، وأين الأبيض الوردي في وجناتهن والأحمر والقرمزي في شفاههن وأطراف أناملهن؟ أي صنف من الممثلات هؤلاء؟ إن هذه فرقة مسرحية ليس فيها ممثلون ولا ممثلات.. ولكن رجال ونساء.. يؤمنون بالحق والصدق إيمانا عميقا".

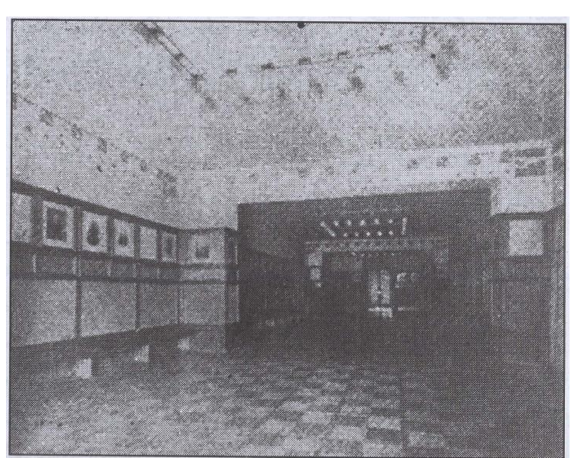
وهنا يضج المكان بالتصفيق.. فيضيع باقي الحديث!

وخطيب ثالث.. البروفسير كوتليارفسكي.. يقف ليتكلم من ناحية تاريخية صرفة، فيعدنا ورثة خالد الذكر شتشبكين وأحفاده وناهجي نهجه.

لقد كان شعور المعارضة والقلق والتململ في هذه الفترة من فترات الاضطراب السياسي التي سبقت الثورة الأولى بوقت قليل شعورا قويا جارفا يعم جميع طبقات المجتمع الروسي الذي كان ينتظر البطل الوطني الذي يمكنه أن يقول كلمة الحق في قوة وشجاعة، ويجبه بها الحكومة غير هياب ولا وجل. ولم يكن عجبا إذن أن تصبح صورة الدكتور ستوكمان من الصور المألوفة المحببة في موسكو، وفي بتروجراد على وجه الخصوص. لقد أصبحت مسرحة ابسن "عدو الشعب" مسرحية الثوار المفضلة، وإن يكن بطلها الدكتور ستوكمان نفسه من الشخصيات التي كانت تزدري الأغلبيات الغريرة الجامدة ولا تؤمن إلا بالأفراد.. الأفراد القلائل الحصفاء الذين كان يفضل أن يوكل إليهم قياد مجريات الحياة. ولكن ستوكمان لم يكن يملك إلا أن يعارض ويحتج ويعلن كلمة الحق عالية مدوية.. وكان العقلاء يحسبون هذا كافيا.. لأنه سوف يؤتي أكله وينتج ثمرته ولابد، بالرغم من الأغلبية الغريرة الجامدة.

لقد كنا نمثل مسرحية "عدو الشعب" في اليوم نفسه الذي وقعت فيه مذبحة ميدان كازانسكي المشهورة. وكانت غالبية المتفرجين عندنا في تلك الليلة من

أفاضل الطبقة الراقية الروسية أعني.. من أساتذة الجامعات وصفوة أهل العلم من أقطاب بتروجراد.. وأتذكر أن الصالة كانت ممتلئة تقريبا بذوي اللحى البيضاء، وأن المتفرجين كلهم كانوا يستجيبون بفضل هذه الحوادث الدامية لأقل إشارة ترد عفوا في تضاعيف الرواية ويرد فيها ذكر الحرية على لسان الدكتور ستوكمان.. لقد كان جمهورنا مستثارا متوفزا.. وكان ينتهز هذه المناسبات التي يتحدث فيها ستوكمان عن الحرية فيقاطع التمثيل بعواصف مدوية من التصفيق.. ومن ثمة اصطبغ تمثيلنا بصبغة سياسية صارخة أنستنا إلى حد ما أصول الفن.. لقد ارتفعت درجة الغليان القومي في جو المسرح، حتى لقد كنا ننتظر أن يقبض على المتفرجين المتحمسين! وكان الرقباء المتيقظون لا يتخلفون عن حفلة واحدة من حفلات "عدو الشعب".. بل كانوا يجلسون وكلهم آذان مفتحة، ويصرون إصرارا عجيبا على أن نلتزم في تمثيلنا نص النسخة المصرح به، فلا نخرج منه ولا نزيد عليه.. وكنت أنا ألعب دور الدكتور ستوكمان.. فكنت أقاسي الأمرين كلما اقتربت من نص محذوف أو عبارة يصر المراقبون على استبعادها.. وكان هذا يخرجني من جلد الدور كما يقولون.. وفي تلك الليلة بالذات، كان السادة الرقباء الذين لا يرحمون



مدخل مسرح الفن بموسكو

(الصور المعلقة لكبار الكتاب الذين مثل لهم المسرح)

يصرون إصرارا شنيعا على تنفيذ ملاحظاتهم.. فكان هذا يضاعف من ارتباكي.. وكان الحذف الكثير الذي انتاب نصوص دوري مرة بعد أخرى، وليلة بعد ليلة، ولاسيما في هذه الحفلة بالذات.. قد يجعل كلامي سائبا مفككا.. لا طعم له في فمي. وقد حدث في أثناء الفصل الأخير، وأنا.. أي الدكتور ستوكمان.. أقوم بإعادة ترتيب غرفتي التي قذفتها الجماهير بالحجارة.. وقد عثرت بمعطفي الأسود الذي كنت ألبسه في الاجتماع السابق، وقد وجدت ب المعطف مزقا كبيرا.. حدث أن قلت لزوجتي، أنا الدكتور ستوكمان بالطبع:

"إن الإنسان يجب ألا يلبس معطفا جديدا أبدا وهو ذاهب للقتال من أجل الحرية ومن أجل الحق!".

وهنا هاج الجمهور، واشتعل حماسة وحمية.. لأنه ربط بين هذا الكلام وبين ما حدث في تلك المذبحة ذلك اليوم.. المذبحة التي تمزقت فيها معاطف كثيرة ثمينة.. بوخز الحراب وطعنات السونكي، باسم الحرية وباسم الحق. لقد ألهبت كلماتي نيران الجحيم بين أفئدة الجماهير التي ماج مائجها وانطلقت كما تنطلق العفاريت من القماقم تهتف وتنادي وتصفق.. مما اقتضى وقت هذا الجزء من الرواية المشتمل بالفعل على مشهد من مشاهد الغوغاء الشبيهة بهذا الذي حدث بداهة! ماذا كان يلجئنا إلى تمثيل هذا المشهد وها هو ذا جمهور المتفرجين يندمجون مع الممثلين في الأداء، بل يحلون محلهم في تمثيله.. فيكون قيامهم به تطبيقا طريفا لما دعا إليه أهل النظر ودهاقين الفن من قبل، من وجوب جعل الجمهور والصالة جزءا من المنصة لا يتجزأ. لقد هب المتفرجون دفعة واحدة من مقاعدهم وتقدموا كموج البحر نحو الاضواء الرياضية.. وراحوا يمدون إليّ مئات الأيدي التي اضطررت إلى مصافحتها يدا يدا.. وساعدني على ذلك انخفاض مقدمة المنصة، وعدم وجود فرقة موسيقية أمامها.. وأعجب من ذلك كله وثوب شباب المتفرجين فوق المنصة، وشروعهم في معانقة الدكتور ستوكمان.. وغلوهم في ذلك غلوا شديدا كاد يستحيل معه إعادة النظام، واستئناف التمثيل. لقد عرفت

في تلك الليلة ما يمكن أن يكون للمسرح من عميق الأثر في توجيه حياة الناس. وكانت هذه الليلة فاتحة محاولات كثيرة لجر مسرحنا إلى حلبة الشئون السياسية.. لكننا.. نحن أعلم الناس بطبيعة المسرح الحقيقية، ورسالة الفن في وضعها الصحيح، أبينا أن نجعل من مسرحنا منبرا لدعاية من الدعايات.. مهما كانت هذه الدعاية.. وذلك للسبب البسيط الذي لا يجهله أحد وهو أن مبدأ المنفعة أوالاتجاه نحوها إذا تدخلا في ميدان الفن الخالص، كفيلان بالقضاء على الفن قضاء مبرما.

وقد توطدت الأواصر بيننا وبين مدينة بتروجردا بفضل النجاح العظيم الذي أحرزناه فيها، فكنا كلما انتهى موسمنا في موسكو ننتقل إليها إما في عيد الفصح (القيامة) وإما في موسم الصوم الكبير. ولم تكن المسارح الخاصة في تلك العاصمة الثانية هي التي تفتح لنا أبوابها هناك، بل كانت جميع المسارح الإمبراطورية ترحب بنا، وتفتح لنا ذراعيها.. وكان هذا شرفا أي شرف للفرق الأهلية في ذلك الوقت ولكن أكثر تمثيلنا كان يجرى في مسرح ميخايلوفسكي، حيث كان يأتي دورنا بعد موسم تقيمه فيه فرقة فرنسية يترأسها جيتري وفيرودي وكوكلان وساره برنارد.

وكان موسمنا في بتروجراد من المواسم الناجحة التي تصادف هوى شديدا في قلوب الجمهور حتى لقد كانت جميع تذاكر حفلاتنا تباع مقدما قبل وصولنا إلى المدينة. بل لقد كنا نتلقي طلبات لحجز هذه التذاكر مقدما، ومعها الحوالات المالية بالثمن قبل أن ننتقل إلى بتروجراد بستة أشهر أو أكثر. وكان شباك بيع التذاكر حينما يبدأ بيعها هناك قبل وصولنا بمدة طويلة يتلقى سيلا لا ينقطع من طلبة الجامعات وأساتذتها وكبار موظفي الحكومة ورجال البلاط القيصري وضباط الجيش ومن جميع طوائف الشعب.. يقفون جماعات جماعات في استراحات ميدان ميخايلوفسكي حتى يأتي دورهم في الوصول إلى الشباك لشراء تذاكرهم.. ولا أغالي إذا قلت إنهم كانوا ينتظرون أياما بأكملها في البرد القارس، وهم في أثناء ذلك يستدفئون ويصطلون بالقرب من نيران الزينات التي كانت تتوهج في هذا

الميدان. وكانوا جميعا يلقوننا أجمل لقاء وأكرمه.. وكم من مرة كانت الدموع تترقرق في مآقينا تأثرا بما كانوا يبدونه نحونا من عطف وتبجيل، وتحيات وتكريم، وهتافات مدوية، وهم يشيعوننا في محطة بتروجراد، والقطار يتحرك بنا نحو موسكو العزيزة. وكانت آخر حفلاتنا في بتروجراد هي عادة أول إجازتنا الصيفية.. وكنا بانتهاء الحفلة الأخيرة نشرع مباشرة في رحلة على نهر نيفا نزور خلالها جزائره الساحرة الرائعة.. وعلى فكرة. إنه ليس في الدنيا كلها ربيع ساحر فنان كالربيع في بتروجراد.. إنه ليس ربيعا من الأزهار والفتنة وتبرج الطبيعة فحسب، بل هو ربيع كامل من الشعر وشذي العطر وعبقري السحر.. وناهيك بنسيم البحر الدافئ، وبواكير الكلأ الأخضر السندسي، وأوائل الليالي البيضاء، وأزاهر الربيع المتأرج، وغناء البلابل.. يا لها من جنة!

وما عشت لا أنسى تلك الليلة الساحرة التي لقينا فيها مطرب الاوبريت العظيم الشهير العجوز ألكسندر دافيدوف فوق إحدى تلك الجزائر.. دافيدوف الخالد الذي كانت الدنيا كلها تشهد له بأنه أعظم من يردد أغاني الغجر في روسيا.. هذا المنشد المعجزة الذي لم يكن أحد يستمع إليه وهو يغني في شرخ شبابه دون أن يترقرق الدمع في عينيه، بل من أعماق قلبه، مما يفيض في صوته من شجو ويترقرق في غنائه من شجن.. مما جعل الصداحة العظيم المشهور: مازيني يحبه أعنف الحب، ويجن بالاستماع إليه غراما. لقد لقيناه هناك.. بعد أن أصبح صوته ذكرى.. وبعد أن أدركه الكبر ونال منه الهرم.. ومع ذاك فقد كان لا يزال يعيش في ذكراه، ويتربع على عرش مجده الغابر المولى وقد أحدق به شباب الممثلين من أفراد فرقتنا، ممن كانوا يتلقون أنباء مجده حينما كان أعظم منشد أوبرا في العالم وكأنها الأساطير، يرجونه أن يغني لهم شيئا.. مهما كان.. ليستطيعوا أن يقسموا لأبنائهم بأنهم هم أيضا قد أدركوا دافيدوف وسمعوه وأنصتوا له وافتتنوا به! فلما قبل الرجل، لم نر بدا من أن نذهب إلى صاحب (قهوة) فنوقظه ليفتح لنا مشربه، وليصنع لنا فنجالا من القهوة.. وهنا.. في هذا المشرب المتواضع.. غني

لنا دافيدوف العجوز.. الذي كان يغالب الزمان على صوته المبحوح الخشن.. غني لنا بضع أغنيات من أغنيات الحب، وأناشيد الهوى.. فاستطاع.. هذا العبقري الساحر.. أن يسكب الدمع من أماقينا.. أشد مما كان يسكبه وهو شاب وأعنف. لقد أسمعنا من فنه القديم الأفانين، حتى في أغنياته الغجرية ذات الموسيقى الغريبة التي تستعصي على أسماع أهل المدن المحدثين. وفضلا عن هذا أجبرني إجبارا على التفكير في مصدر ذلك السر.. سر الصوت وسر الكلام المتدفقين في حماسة موسيقية كشف الله له غطاءها.. في حين أخفاه عنا.. نحن الذين كنا خدام الكلام!

سلام على حطامك أيها الرجل العجوز الموهوب!

سلام الله عليك في عليين!

لقد كانت هذه هي آخر مرة رأيته فيها.. وسرعان ما مات بعدها!

الفصل التاسع والثلاثون

رحلة إقليمية وأريحية رجل كريم



رحلات في جميع أرجاء روسيا.. استقبالات شعبية هائلة في كل مكان.. آخر الحفلات في اوديسا تكاد تنتهي بكارثة... انفصالات عن الفرقة وتكوين فرق جديدة.. أريحية رجل كريم– س. ف. موروزوف تدفعه إلى شراء معظم أسهم الفرقة ثم مساعدتها بأموال ضخمة ويزيد فيساعدها في الناحية الفنية أيضا.. فليسمع أغنياؤنا.. الرجل الكريم يبني للفرقة مسرحا عظيما من حر ماله.. العناية بالمنصة قبل العناية بالصالة..

مضت بضع سنين كانت مواسمنا التمثيلية لا تنتهي خلالها في مدينة بتروجراد، إذ كنا ننتقل منها إلى إحدى مدن الأقاليم الكبيرة مثل كييف أو أوديسا أو وارسو. وكانت هذه الرحلات إلى جنوب روسيا المساحل للبحر الأسود، وإلى حوض نهر

الدنيير وإلى أقاليم غرب روسيا، تصادف هوى كبيرا في نفوسنا، لما يتسم به الأهالي هناك من لطف المعاشرة ورقة الطباع ودماثة الخلق.

وكان ما يجرى في موسكو وبتروجراد يحدث لنا بالضبط في كل من هذه البلاد.. لافتات الترحيب المكتوبة تحملها جماعات المرحبين.. وازدحام الطبقات المختلفة من أحبابنا حول المسرح وبالقرب من شباك بيع التذاكر انتظارا لدورهم كي يشتروا تذاكرهم.. وحدوث كثير من الالتحامات والأحداث المؤسفة عند هذا الشباك.. والحفلات التي تشبه الأحلام للاحتفاء بنا وإبداء مشاعر الود والإعجاب نحونا.. وغالبية الشعب في كل مدينة تخرج إلى المحطة يوم سفرنا لتوديعنا.. ومئات باقات الورود والرياحين تستقبلنا وترحب بنا في كل مكان، وتملأ مداخل المسرح لتحيينا وتحيي زبائننا، وتفعم بأريجها الجميل وعطرها الذكي الداخلين والخارجين، وجميع مظاهر الظفر ومباسم الإقبال تحيط بنا وتملؤنا اعتزازا وشكرانا. بل لقد كان الأهالي أحيانا يغالون في الترحيب بنا، فينظمون لنا رحلات نهرية للترفيه عنا وإدخال السرور على أنفسنا بكل الوسائل.. والظاهر أن رحلاتنا في جزائر نهر النيفا هي التي ألهمتهم هذا اللون الشاعري من الكرم الحاتمي.. فكانوا يعدون لنا باخرة عظيمة مزدانة بكل أنواع الزينة والترف لتجوب بنا أطراف رائعة الجمال خلابة المناظر من الأنهار الروسية المباركة التي تكون المدينة التي تمثل فيها واقعة عندها أو قريبة منها. وكانوا يعدون لنا في هذه البواخر مفاجئات عجيبة من النعيم الروحي وألوان البذخ.. مثال ذلك أنهم كانوا يخفون في القمرات السفلى من الباخرة فرقة موسيقية عسكرية كاملة، وفرقة وترية، ومطربين وكورس.. فإذا قطعت الباخرة مرحلة فوق النهر السعيد ظهرت هذه الفرق فجأة وعلى غير انتظار فوق الظهر لتشنف آذاننا وتملأ نفوسنا سعادة ونغما وشدوا، وتملأ الدنيا كلها من حولنا غناء وموسيقى وسحرا! وكنا نهب من النشوة فنأخذ في رقص بديع سعيد فوق ظهر الباخرة، وفي نسيم الريف العليل، على نغمات الموسيقى الشادية.. وربما توقفت الباخرة عند بعض المروج الناضرة بالقرب من ضفة النهر فنسارع بالنزول للترويح عن أنفسنا

ولتقام لنا المآدب الحافلة الخلابة التي تتلوها صنوف مختلفة من الألعاب والمباريات الرياضية والمواكب والمهرجانات الموسيقية. ثم نعود إلى الباخرة لتجوب بنا ضفاف النهر أو لتصل بنا إلى مدينة كييف العظيمة، حيث نزور ديرها القديم العجيب ونشهد فيه أيقوناته التي لا شبيه لها.. وكثيرا ما كان موسمنا يختتم في تلك المدينة الخالدة فتقام لنا حفلة عشاء فخمة في متنزه المدينة العام عقب الانتهاء من التمثيل مباشرة.. ثم يتلو ذلك حفلة سمر شائقة تستمر إلى أخريات الليل، وأحيانا تستمر إلى أن يتبلج الفجر، وإلى أن تشرق الشمس الروسية الساحرة التي تطبع الذاكرة بأجمل المناظر البرية التي يمكن أن تقع عليها عين الرائي.. والمناظر التي تمتد على طول الأفق الشرقي مع حمرة الشفق المستطيل كأنه العقد الذي تنتظم حباته من الذهب الوهاج فوق لبة نهر الدنيبير الرائع البديع.

وهناك نمشي فوق ضفة النهر الخالد قاصدين إلى القصر القديم الذي تفتح لنا بواباته مرحبة بنا.. حيث نرانا فجأة في جو ساحر أخاذ كهذه الأجواء التي ترسمها ريشة أديبنا الفنان العظيم تورجنيف.. تحف بنا مراقد الزهر اليانع، والمماشي النائمة تحت عساليج الكروم، والظلل والخمائل ذات الوسائد الوثيرة.. وقد لفت أنظارنا في هذا الفردوس مكان كان أشبه الأمكنة بمنظر الفصل الثاني في رواية تورجنيف: "شهر في الريف" وهي الرواية التي ختمنا بها موسمنا التمثيلي في مدينة كييف.

وكان هذا المكان يشتمل أيضا على مقاعد ودكك– أعني أرائك– لجلوس المتفرجين. وقد كان كل ما حولنا هنا يغرينا بالتمثيل في هذا الهواء الطلق.. وسط الطبيعة.. وقد طلب إلينا مضيفونا فعلا أن نمثل لهم الفصل الثاني من هذه الرواية، فرضخنا، وشرعنا نرتجل من البديهة بكل ما فينا من ثقة واعتزاز بأنفسنا.. وجاء دوري.. ورحت أنا وكنبر تشيخوف نقطع.. كما هو مفروض في الرواية فوق المنصة.. ممشى طويلا ونحن نلقي النص.. ثم جلسنا على إحدى الأرائك.. تماما كما هو مرسوم في الميزانسين.. ثم توقفت فجأة.. لأنني لم أستطع الاستمرار في هذا التمثيل المفتعل! لقد كان كل ما فعلته يبدو متنافرا للطبيعة.. للحقيقة والواقع!

ومع ذاك فقد قيل إننا بتمثيلنا هذا قد قربنا البساطة إلى الطبيعة نفسها!

ألا ما كان أبعدنا من الكلام البسيط الذي يتحدث به البشر فيما بينهم، وما كان أسخفنا إذ نرانا نستمسك في مثل هذا الموقف الحرب بما تعودنا أن نرتبط به فوق منصة المسرح من أوضاع وتقاليد، متخيلين أن صدقنا المفتعل هو صدقنا الحقيقي الواقعي.. وإلا.. فمالنا ننفذ هنا رسم الحركة الموضوع للرواية التي يجرى تمثيلها في المسرح؟ لماذا لا نتحرر هنا من هذا الميزانسين؟ سيقول أصحاب الشقشقات النظرية: "إن هذا أشبه بما ينبغي أن يكون" وفي وسعهم أن يطوروا لك في ذلك نظرية بأكملها، بل في وسعهم أن يسطروا لك رسالة ضافية في أن ما كنا نصنعه فوق المسرح هو بالضبط ما يجب أن نصنعه ونحن نمثل ذلك الفصل الثاني على مسرح الطبيعة.. هنا.. في هذا القصر. في وسعهم أن يسطروا لك هذه الرسالة الضافية في الصدق النسبي ووجوب التمسك بالتقاليد المصطلح عليها سواء أكان التمثيل على الطبيعة أم داخل المسرح.. ولعلهم يكونون مصيبين في هذا نظريا، وما دامت المسألة عندهم كلاما في كلام. أما إذا جئت بهم ووضعتهم في موقفي هذا.. البالغ الأهمية بالنسبة لي.. وفي وقت السحر، ليمثلوا هذا الفصل الثاني من رواية "شهر في الريف" لأمكن أن يفهموا أن الشجر والهواء والشمس أشياء تشعرنا بما هو الصدق الحقيقي الجميل الذي يفيض بالفن حقا.. الصدق الذي لا يمكن مطلقا مقارنته بما يخلقه فينا هذا الزيف الذي نصنعه بأيدينا في المنظر المسرحي.. وشتان بين الجمال الحق الذي تصنعه يد الله.. الفنان الأعلى.. والزخرف المصنوع الذي تبهرجه يد البشر، مهما كان صاحب هذه اليد فنانا عظيما عبقريا.. ترى! بماذا يلون الفنان القدير القوي الخلاق البارئ المصور مناظره! تباركت يا الله! إنها أسرارك التي لن تكشفها لنا نحن الفنانين الضعفاء المخدوعين!

فهذا الصدق الذي هو عصارة الفن وروحه، والذي تبهر به الطبيعة أنظارنا، هو أبهى وأسمى، بل أهم وأجمل من أن يقارن بهذا الصدق النسبي، ما نأخذ به أنفسنا من التقاليد المسرحية التي تحد بلا شك من قدرتنا على الخلق، مهما أوتينا من

المواهب في ذلك.. لقد كنت أتخيل هذا الصدق ولا أتبينه، حتى رأيته في ذلك السحر رأى العين فتحققته، أجمل مما كان يغازل خيالي وأنا أجهد في خلقه على المسرح.

* * *

لقد كادت آخر ليالينا في أوديسا تنتهي بكارثة.. وكاد فننا المسرحي في حفلاتنا التي أقمناها فيها يهبط إلى الحضيض في مطبخ التهريج السياسي. لقد كانت المدينة تمر بلحظة من لحظات الغليان التي تسبق الثورة، وكان الجو مشحونا بالكهرباء– ولا أقول مكهربا. وكان البوليس مشمرا عن سواعد الجد، وواقفا لنا بالمرصاد. فحينما فرغنا من آخر حفلاتنا، وخرجنا من المسرح الذي كنا نمثل فيه، وجدنا أنفسنا محوطين بعشرات الألوف من أهل الجنوب، كلهم متوثب، وكل نفوسهم ثورة ونار تتلظى كنار جهنم.. لقد حملونا جميعا على الأكتاف، وراحوا يخترقون بنا شوارع المدينة حتى وصلوا إلى كورنيش البحر ذي المنازه والأشجار الباسقة، ومن الكورنيش إلى الفندق الذي كنا ننزل فيه.. وكانوا طوال هذا الطريق لا ينفكون يهتفون وينشدون، وقد يتوقفون هنا أو هناك ليخطبوا خطبا ثورية مشتعلة.. وفي نهاية طريق الكورنيش لمحنا شرذمة من رجال البوليس تتربص بهذه المظاهرة لتنقض عليها وتفتك بزعمائها. وبها جميعا.. وكنا كلما اقتربنا من رجال البوليس ازداد الجو كهربة، وازددنا يقينا بالكارثة التي تنتهي إليها رحلتنا إلى أوديسا، إذا لم نتدارك الموقف بشيء من اللباقة وحسن التدخل.. واستطعنا أن نقنع الجماهير الصاخبة بانتظارنا حتى نلقي البوليس.. فلما لقيناهم أقنعناهم.. نحن الممثلين.. بوجوب التذرع بالأناة والصبر، وعدم الالتجاء إلى القوة في تفريق شمل المتظاهرين، لعلنا نستطيع صرفهم بالحسنى، حتى لا يحدث ما لا يحمد عقباه. وقد وافق رجال البوليس على ذلك. فقصدنا إلى جماهير المتظاهرين– وهم صفوة زبائننا وأحبابنا، وجعلنا نرجوهم ونلح عليهم أن يحسنوا ختامنا بينهم، وألا يعكروا علينا هذا الجو الجميل الذي غمرونا فيه بالمعروف، وأولونا فيه كل هذا الشرف، وأغرقونا منه في مراسم التكريم الذي لن ينمحي أثره من ذاكرتنا ما حيينا.. وألا

يستبدلوا بهذا كله جزنا معهم إلى قسم البوليس، وقضاء ليال بطولها في تحقيق وكتابة محاضر ومذكرات، وإلقاء قبض على أبرياء، والزج بهم في غياهب المعتقلات، و(العكننة!) علينا وعلى غيرنا بمنع سفرنا إلى بلادنا وما يتبع ذلك من انشغال بال ذوينا: "... نرجوكم يا رفاق أن تسمحوا لنا بأن نفترق أصدقاء كما تلاقينا أصفياء أحباء، لكي نسافر إلى أهلينا ولكن في قلوبنا حسن الذكريات... الخ".

وودعناهم وداعا حارا، وقد أخذوا يتفرقون في هدوء وسكينة.. وتوجهنا نحن إلى فندقنا... بعد أن لم يبق منهم إلا جماعة صغيرة من الشباب المتحمس المعاند.

وعندما أويت إلى غرفتي، ما لبثت أن سمعت صياحا بعيدا وصراخا.. والظاهر أن شيئا قد حدث ولابد، وحاولت أن أتبين جلية الأمر، ففتحت النافذة، وجعلت أنظر منها.. لكن الظلام الدامس، الضارب بجرانه على الشوارع كلها، لم يسمح لعيني المتعبتين الساهرتين برؤية شيء فيها.

لقد تم لنفر من ممثلينا ومديري مسرحنا قدر معين ولا بأس به من الحنكة والخبرة بالشئون المسرحية. والظاهر أن هؤلاء أخذوا يحلمون بتنفيذ مشروع يستقلون به عن مسرحنا، وليعود عليهم بأرباح لم تكن تتاح لهم لو أنهم ظلوا يعملون معنا. وقد تلقى كبير مساعدي المسرحيين أ.أ. سانين دعوة من مسرح ألكسندرنسكي الإمبراطوري في بتروجراد، ليتركنا وليعمل هناك، كي ينشئ لهم نظاما مسرحيا مثل نظامنا، وعلى المبادئ الفنية التي نجحنا في خلقها والتبشير بها. كما استطاع الممثل فسيفولود مايرهولد هو وبضعة ممثلين من رجالنا أن ينشئوا فرقة تجوب الأقاليم الروسية، وتمثل رواياتنا الخاصة بها، وتمثلها على نفس الأسس التي شرعناها وبالطريقة التي هي من ابتكارنا المحض، بل بنفس الميزانسين الذي وضعناه.. فنجحوا نجاحا عظيما، وكانوا مبشرين برسالتنا الفنية في أرجاء روسيا.

* * *

عندما كنا نقدم حفلتنا الأولى لمأساة "القيصر فيودور" شهد التمثيل سافا

تيموفييفتش موروزوف صاحب المصانع الواسع الثراء الذي سبق أن حدثتك عنه في أول هذا الكتاب. وكانت زيارته لنا مفاجئة وعلى غير موعد تقريبا. وكانت زيارة لها أهميتها في مستقبلنا.. بل في مستقبل المسرح الروسي جميعا. ذلك أن هذا الرجل ذا الأريحية العظيمة كان مقسوما له أن يلعب في حياة هذا الفن الدور الذي لعبه ميسناس الرجل الروماني الخالد الذكر الذي لم يكتف بتقديم القرابين الكثيرة والمساعدات المادية الجمة لأرباب الفن ورباته فحسب، بل آلى على نفسه إلا أن يخدم الفنون مخلصا متفانيا بعيدا من الأنانية، شديد نكران الذات، لا يفكر مطلقا في نفع شخصي أو فائدة مادية.

لقد شهد موروزوف تمثيلنا فرأى- بارك الله فيه- ألا بد من مد يد المعونة لمسرحنا. ولم يرجئ الرجل ما وقر في ذهنه أن يفعل، ولم يتردد طويلا في تنفيذ ما استقر عليه رأيه من أمر مساعدتنا، وذلك لما آمن به من أن نجاحنا الفني الذي أذهل كل من رآه هو كسب قومي لروسيا الخالدة، وأنه إذا لم يسنده عون مادي متصل فلن يستطيع الدوام والاستمرار. وقد أدرك الرجل العظيم من فوره ما كنا نعانيه من قصور مالي لا يسر الخاطر، وأننا كنا ننفق من حر مالنا الشيء الكثير، فضلا عن الإيراد كله الذي لم تكن يد تمتد إليه اللهم إلا الممثلون المحترفون منا، ومن ليست لهم موارد أخرى غير حرفة التمثيل. ولقد كانت نفقاتنا تربى شهريا على كل ما يدخل خزينة الفرقة بحيث كانت الخسائر لا تنقطع، وبحيث استغرق العجز في الإيرادات الاحتياطي كله، وكان لابد من عقد اجتماع يحضره حملة الأسهم جميعا، ولكي نعرض عليهم حالتنا، ونسألهم أن يضحوا بأكثر مما كانوا يضحون به.. ولكنهم وا أسفاه لم يجدوا إلى التضحية من سبيل، لأن غالبيتهم كانوا مساهمين ممن لا موارد لهم.. مساهمين فقراء.. ساهموا بما ساهموا به من قوتهم الضروري، ومن حر كسبهم، وعرق جبينهم.. وهم بالرغم من نواياهم الطيبة، وما كانوا يضمرونه لمسرحنا من إعزاز وتمنيات له بالنجاح والظفر، كانوا أعجز من أن يفعلوا له أكثر مما فعلوا.. وبهذا وصلت أزمتنا المالية إلى شفا الهاوية!

وفجأة.. ودون أن ينتظر ذلك أحد كما قدمت.. يظهر هذا الرجل السمح موروزوف في اجتماعنا، ويعرض علينا أن يشتري جميع الأسهم التي يملكها المساهمون!

وقد قبلوا بيعها له. وتسلموا الثمن في الحال. ومنذ ذلك التاريخ وموروزوف ونميروفتش دانتشنكو والعبد لله- أي أنا!- هم وحدهم أصحاب المسرح. واختص موروزوف بتمويله والإشراف على جميع شئون أعماله. ومن ثمة أخذ يتدخل في كل صغيرة وكبيرة من هذه الشئون، وأخذنا نحن نشعر بما غزا قلب هذا الرجل الخير من غرام بشئون المسرح ومحبته لرسالة التمثيل بحيث كان يمنحنا جميع أوقات فراغه لتظل عينه الساهرة وقلبه الدافئ النابض ضمانا لنجاحنا الدائم.

ولما كان موروزوف فنانا بطبعه فقد رغب بطبيعة الحال في أن يشارك بنصيب في شئون المسرح الفنية بطريقة عملية. وقد بدأ ذلك بالفعل بالإشراف على عمليات الإضاءة الكهربائية في كل من المنصة والصالة. وكان يقضي الصيف في موسكو لاستحالة تركه لها بسبب مشاغله التجارية. وكان يحيا فيها حياة كلها ترف ونعيم ظاهر، في قصر عظيم مطل على السبيريدونوفكا.. وهو نفس القصر الذي كانت تحتله إدارة المعونة الأمريكية في عهد الثورة الروسية. وكان كلما سافرت عائلته إلى الريف حول بهو هذا القصر الكبير فجعله ورشة عظيمة لتجاربه في المناظر المسرحية، ومحاولاته المختلفة في ابتكار الوسائل والطرق الحديثة للإضاءة المسرحية الكهربائية واكتشاف ما يحسن استعماله منها في الأغراض التمثيلية. وكان الحمام الكبير ينقلب هو أيضا فيكون معملا كيميائيا نعد فيه أدهنة اللاكيهات المختلفة الألوان ومن كل التدرجات لدهان المصابيح والبصيلات الكهربائية والزجاج اللازم لمساقط الأضواء حتى يتوفر لنا أكبر ما يمكن الحصول عليه من التدرجات اللازمة لأي منظر من المناظر. أما التجارب على المؤثرات الكهربائية المتعددة الأنواع والتي كانت تستلزم مكانا أفسح فكانت تجرى في الحديقة الكبيرة المحيطة بالقصر. ولم يكن موروزوف ممن يبالون بصعوبة العمل. لقد كان يلبس عفريتة العمال كأي واحد منهم، ويشتغل بيده وسط عمال الإضاءة

والحدادين، وكان يدهش الإخصائيين في أشغال الكهرباء بسعة معلوماته ودقتها. فإذا بدأ موسمنا التمثيلي أخذ مكانه بوصفه المشرف العام على جميع أعمال الإضاءة في المسرح، وكان يحتل مكانه هذا في مكان مرتفع جدا ليس من السهل على مخلوق عادي أن يلزمه. وكان يشرف من عليائه هذه على الأسلاك والأجهزة الكهربائية المختلفة التي كنا نستأجر لها ديرا عاليا في حي كارتني رو.

وبالرغم من أعماله المرهقة التي لا حصر لها هذه، كان موروزوف يزور المسرح في كل حفلة تقريبا، فإذا لم يستطع المجيء ليشهد كل شيء بنفسه اتصل بنا بالتليفون لكي يلم بكل ما كان يجرى فيه إلماما كاملا.. لا في دائرة أعمال الإضاءة فحسب، بل في جميع الأجهزة المعقدة الأخرى التي لا صلة لها بالإضاءة.

لقد كان موروزوف يثير إعجابنا بحماسته، وبإخلاصه، من غير هوى، للفن، وفي رغبته الطاغية في مساعدة مسرحنا بكل ما في طوقه من وسائل. وأتذكر أن المناظر والأمتعة والأثاثات اللازمة لإحدى الروايات التي أعلنا عن موعد تمثيلها لم يمكن إعدادها في الوقت المناسب لحفلة الافتتاح. ولأننا لم يكن لدينا من الوقت ما يكفي لإعادة صنع المناظر فقد اضطررنا إلى ستر عيوب المناظر التي تم عملها بقدر طاقتنا، وشرعنا جميعا في البحث عن الدعائم و(البارتكابلات) التي يمكن استعمالها، وذلك بين أكوام الأدوات المسرحية المكدسة في مخازن الفرقة.. ولم يكن منا من لم يضع يده في العملية.. حتى سافا تيموفييفتش (موروزوف).. وكم كان منظرا عظيما مثيرا للوجدان محركا للشجن، أن نرى هذا الرجل العظيم، والشخصية الروسية الفذة.. ومدير عدة مصارف روسية كبيرة، ورئيس جملة منشآت ضخمة، ورئيس مجالس إدارة لجمعيات متعددة، وصاحب المركز الممتاز في التجارة العالمية.. كان منظرا عظيما مثيرا للشجن أن نرى هذا الرجل كله وهو يعمل معنا بيده فيتسلق السلم الخشبي العالي ليعلق بنفسه الستائر، ويزن وضع الصور، ويحمل الأثاث.. تماما كما يعمل أصغر عامل في المسرح.

لقد نظرت إليه وهو يقوم بهذا العمل كله فتضاعف حبي له، وإعجابي به، وعرفت أنها يد الفن.. التي لا تقترب من إنسان إلا صيرته ملكا كريما!

وعندما تجلت لنا سجايا هذا الرجل العظيم أخذنا نشركه رويدا رويدا في أعمالنا القريبة من الفن الخالص. ولم نقدم على ذلك بسبب سيطرته التامة على (أعصاب!) مسرحنا المالية، لكن لما توسمناه فيه من دقة الإحساس الفني وبعد النظر في مشكلات الشئون المسرحية الخالصة، وأصالة الرأي في القضايا الأدبية والإنشائية إخراجا وتمثيلا. لهذا كله أخذنا نشركه في مشكلات الروايات المقترح تمثيلها، وفي توزيع الأدوار وفحص الأخطاء التي يتعثر فيها المؤلفون أحيانا، ثم في طريقة إخراج هذه الروايات، وقد دلت التجربة على عظيم فائدة موروزوف في هذا الميدان أيضا.

على أن محبة موروزوف لمسرحنا، واستعداده للتضحية في سبيله بكل مرتخص وغال، تجلت في أعظم صورها حينما أصبحت الحاجة إلى استئجار مسرح آخر، أو تشييد مسرح جديد من مالنا الخاص لا تحتمل أي إرجاء بعد.

وقد تعهد موروزوف بحسم هذه المسألة بنفسه، وقد حسمها هو بطريقته الخاصة.. الطريقة الصرحية التي تصدر عن روح السخاء والكرم، وتترجم عما فطر عليه من محبة للبذل وقلة المبالاة بتضحية المال. لقد بنى مسرحا من حر ماله.. أو بالأحرى.. بنى لنا منصة جديدة بكل ما تحتاج إليه المنصة المسرحية الحديثة من عتاد ومهمات، تاركا الصالة كما هي، ولم يتناولها إلا بمجرد الإصلاحات والتجديدات.. لقد كان مبدؤه الذي لا يحيد عنه ولا ينفك يصدر عنه في جميع أعماله هذه: كل هذا لوجه الفن وفي سبيل الممثل.. ولا غير، علم الله! وبهذا كان يفعل عكس ما يفعله غيره تماما، حينما يقوم هذا التغير بتشييد مسرح جديد، إذ كان أولئك الجاهلون ينفقون ثلاثة أرباع أموالهم المرصودة للمشروع على الصالة والغرف الملحة بها والتي يتردد عليها الزائرون والمتفرجون، بينما لا يزيد المبلغ المعد لإنفاق على المنصة وغرف الممثلين وأماكن راحتهم ومخازن المناظر والأمتعة

وأجهزة الإضاءة وكل ما يتصل بالناحية الفنية الخالصة عن ربع المال المرصود!

إن موروزوف لم يبخل بمال على استكمال المنصة أتم أجهزتها، وعلى الإنفاق على غرف الممثلين.. أما الصالة وملحقاتها، فإنه لم يتحر فيهما إلا البساطة المتناهية.. ولم يزد في زخرفة مدخل المسرح مثلا على أن أعلق فيه، في لوح خشبي مرتفع، إطارات خشبية ذات أرضية من الجوخ الأخضر، مزودة بصور كبار الكتاب ومشاهير الشعراء وأعظم الممثلين والفنانين.. ونثر تحت هذا مقاعد خشبية ذات مساند، في حين لم يزود الجدران بأي شيء من الزخرف، اللهم إلا طلاء أبيض له كورنيش من الرمادي الداكن قليلا. أما الصالة فقد جعل أرضيتها من السنديان المجفف الذي صنعت منه أيضا برامق الدرابزينات في البناوير والشرفات، وجميع الأثاث والأدوات والأبواب والنوافذ الداخلية والحشوات واللوحات.. أما الجدران فكانت كلها بيضاء ذات إطارات لا تكاد العين تميزها من لون الجدار نفسه، وليس فيها شيء من زخرف أو من ذلك التذهيب المألوف في جدران المسارح الأخرى. وقس على ذلك جميع الغرف المعدة لراحة المتفرجين. وقد تعمد مورززوف هذا كله لكي يوفر على أعصاب المتفرجين ما تنفقه من الجهد في النظر إلى تلك الزخارف الفارغة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، لكي يوفر كل كوبك (درهم!) ينفق عليها ليسد فراغا فيما تفتقر إليه المنصة من مستلزمات الفن وغرف الممثلين من مقتضيات الراحة. وقد تم تجديد المسرح وإعادة بناء المنصة في بضعة أشهر.

وقد رفض موروزوف أن يعطي بدنه راحة الصيف التي كان جديرا بها، وذلك لينقطع للإشراف على هذه العمليات كلها بنفسه. وكان يقيم في ذلك الصيف الخانق في غرفة صغيرة متواضعة، يقضي فيها تلك الأشهر المهلكة قريبا من المسرح، وسط الضوضاء والتراب ومشاغل العمل، وما كان أغناه أن يستبدل بهذا كله أياما هانئة يقضيها وسط ضياعه الكثيرة وغاباته الشاسعة ذات الظلال والأفياء. ولابد أنك تؤمن معي بأن الذي يصنع هذا كله قلب كبير يدفعه حب كبير، بل حب

يشبه العبادة، للمسرح وأهله المخلصين له.. الذين كرسوا حياتهم لخدمته. لقد كان يحب المسرح وأنواره محبة لم يعمر بها قلب كقلبه قط. ولقد أقام لنا مسرحا لفافا كان في ذلك الوقت شيئا منعدم النظير في روسيا، بل كان شيئا نادرا في أي صقع من أصقاع العالم.. وقد أقامه وفقا لما كانت أبحاثنا، نميروفتش وهو.. والعبد لله(!) تتمخض عنه من تفكير ووجهات نظر. وقد كان هذا المسرح اللفاف أكمل في تصميمه من جميع المسارح الأخرى.. فقد كان يدور بجميع ديكوراته وجدرانه وما يحمل من ممثلين ومتاع.. وليس كالمنصات الأخرى التي لم تكن تدور إلا بقاعدتها فقط. أضف إلى ذلك أنه صنع للمنصة العلوية منصة سفلية، وجعل للمنصة العلوية فجوة كبيرة بغطاء متين يمكن خفضه الضغط على زر كهربائي فيكون أمامك نهر عظيم أو وهدة بين الجبال.. ويمكن أيضا رفع غطاء الفجوة بالطريقة نفسها لكي يكون أمامك سفح جبل شاهق أو شرفة أو سطيحة بناء مرتفع. أما أجهزة الإضاءة المسرحية فكانت من أحسن الأجهزة الميسورة في ذلك الزمن في العالم كله، وكانت تشتمل على أجود العاكسات ومركزات الأضواء الكهربائية المصنوعة في روسيا نفسها أو المستوردة من الخارج. وكاتن تدار كلها من لوحة مفاتيح واحدة (كونتور) تنظم الإنارة في كل من المنصة وفي الصالة. هذا.. عدا تجديدات كثيرة وإصلاحات أخرى، لا يتسع المجال هنا للكلام عنها.

الفصل الأربعون

سلسلة الروايات الاجتماعية والسياسية



الرقابة والعياذ بالله من الرقابة.. متى يضعف الفن الحق!.. أول رواية لجوركي: شعب غرير.. من يمثل دور تتريف؟.. إجراء التداريب على الرواية في أثناء إ؛دى رحلات الفرقة إلى بتروجراد.. البوليس السياسي يتعقب نشاط الفرقة.. نجاح ساحق للرواية.. نهاية القس ممثل دور تتريف.. رواية أخرى لجوركي: الطبقات الدنيا.. المذهب الطبيعي وكيف يتمرس به المخرج قبل إخراجه.. ماذا فعل المؤلف.. الحياة مع رجال هذه الطبقات.. ماذا قال أهل الطبقات الدنيا للمخرج في سوق خيتروف (عشش الترجمان الروسية!).. المؤلف في دور ساتين.. جنون الشعب بجوركي بعد نجاح الرواية.. حياء أديب روسيا العظيم وارتباكه أمام الجماهير..

كان من نتائج القلق والاضطراب العام الذي ساد روسيا، وما كان يبدو في الجو من نذر عن وشك اندلاع ثورة لا تبقى ولا تذر، أن شرع مسرحنا يقدم سلسلة من الروايات التي ينعكس في مرآتها هذا الجو الخانق وما كانت تغلي به النفوس من السخط الاجتماعي والضيق السياسي، وما كان الشعب كله يحلم به من ظهور بطل يستطيع أن يقول كلمة الحق جهرة، ويقذف بها في وجه المستبدين العائثين دون أن يخشى بطشا ولا وعيدا.

ولقد كانت الرقابة والإدارة البوليسية في أوج نشاطهما في هذه الفترة.. كان قلم الرقابة الأزرق لا يفتأ يقوم برحلاته الطويلة في ثنايا أسطر الروايات التي نقدمها له.. يشطب كل كلمة أو عبارة يشتم منها أقل رائحة لما قد يثير النفوس ويضطرب بسبب حبل الأمن.. وكان أخشى ما تخشاه الرقابة ويخشاه البوليس أن تتخذ المسارح منابر للدعاية السياسية.. والحق الذي يجب الاعتراف به.. أننا كنا نحاول ذلك ونحتال له.. ونضحك على ذقن الرقابة وذقن البوليس معا.

إلا أنني أعترف أيضا بأن الفن الحق يذوي عوده النضر، وتذبل خمائله الفيحاء، حين ينحرف عن جادته التي خلق للسير فيها، ليخبط في مجاهل المآرب والشهوات التي لا صلة للفن بها. إن مآربنا وشهواتنا في ميدان الفن يجب أن تتحول إلى أفكار فنية خالصة.. يجب أن تسلك سبيل الانفعالات، وتصبح مجهودا مخلصا، وطبيعة ثانية للممثل، وبهذه الوسيلة فقط لا تصبح مآرب وشهوات، بل تصبح أساسا لما يؤمن به الفرد، وللمتفرج بعد هذا أن يستنتج ما يشاء، وأن يخلق ما تشتهي نفسه مما يتلقاه في المسرح، والنتيجة الطبيعية تتحقق من تلقاء نفسها في روح المتفرج وفي ذهنه مما يرى، وفيما يبذل الممثل من مجهودات الخلق والابتكار. وهذا شرط ضروري ولا مندوحة عنه. ولا يستطيع الفنان الحق أن يقبل إخراج روايات ذات هدف سياسي أو صبغة اجتماعية إلا إذا توفر له هذا الشرط.. فهل كنا في تلك الفترة مطمئنين إلى ذلك، واثقين من توفر هذا الشرط؟

لقد كنا نعرف أن جوركي كان يكتب مسرحيتين، حدثني عن إحداهما في القرم– ولم يكن قد اختار لها اسما حتى ذلك الوقت. أما الثانية فكان اسمها: "شعب غرير". وكان موضوع الرواية الأولى من الموضوعات التي تروقنا، لأن جوركي اختار لها حياة القوم الذين كان يهواهم ويقف على خدمتهم قلمه: "أولئك المخلوقات التي كانت بشرا يوما من الأيام!" المخلوقات التي خلقت قلمه، وقامت على آلامهم شهرته ككاتب من فحول الكتاب. وقد أخذنا نلحف على جوركي إلحافا شديدا لكي يتم روايته، ولكي نفتتح بها مسرحنا الجديد الذي أنشأه لنا موروزوف، لكن جوركي كان لا ينفك يشكو من شخوص الرواية ولم يستطع أن يتمها.. كان يقول معتذرا:



ستانسلافسكي في دور ساتين

في رواية الطبقات الدنيا

"هل ترى؟ إن ما أشكوه، وما يربكني إرباكا شديدا هو أن هؤلاء الناس الذين اتخذت منهم شخصيات هذه الرواية يحيطون بي ويحدقون إحداقا شديدا، وهم يزحمونني ويزحمون أنفسهم، بحيث يفقدونني القدرة على وضع كل منهم في الرواية وضعه الصحيح، وبحيث أعجز عن عقد أواصر السلام والمحبة بينهم جميعا.. خيبة الله عليهم.. وذهب بهم الشيطان إلى سواء الجحيم! إنهم لا يفتئون يثرثرون ويثرثرون، ويثرثرون بطلاقة حتى ليشعر الإنسان بالأسف حين يتدخل بينهم ليسكتهم. فيا لله كيف ينجز الحر كلمته التي أعطاها لكم!".

على أن رواية: "شعب غرير" تمت وأصبحت معدة للإخراج قبل أختها الرواية الأولى. ولا يخفى بالطبع أننا سعدنا سعادة لا حد لها بحصولنا على هذه الرواية أيضا، وقر رأينا على أن نفتتح بها مسرحنا، ولم يكن يشغلنا إلا أننا لم نجد بيننا من نعهد إليه بدور تتريف.. وكان لابد أن يكون مغنيا من أصحاب الأصوات الجوهرية (الباريتونية) وهو في الرواية أحد أفراد فرقة المنشدين بإحدى الكنائس في مدينة من مدن الأقاليم، وكان يقوم ببطولة الرواية في الوقت نفسه. لقد كان الدور يتطلب شخصية فذة ذات لون صارخ تستطيع أن تتحدث وتغني بصوت مجلجل أقوى من الرعد.. وكان من بين تلاميذ مدرستنا طالب يليق لهذا الدور، ما في ذلك شك، وكان له الصوت المطلوب. وكان قد خدم في فرقة الإنشاد بإحدى الكنائس، بل غنى بعد ذلك في فرقة منشدي أحد المطاعم في ضاحية من ضواحي موسكو. وكان اسمه بارانوف. ولم نجد بدا آخر الأمر من أن نعهد بدور تتريف إلى هذا الطالب الذي كان من الطلبة الموهوبين حقا، كما كان يحمل بين جنبيه قلبا رقيقا، بل قلبا من ذهب. إلا أنه وا أسفاه كان شخصا مخمورا لا يكاد يفيق من السكر، فضلا عن كونه أميا شديد الأمية.. أجوف.. ولا ثقافة له مطلقا. ولهذا كان يستحيل عليّ تقريبا أن أشرح له ألوان البراعات والمراوغات الأدبية التي يوردها جوركي في روايته. إلا أننا تبينا فيما بعد أن بربريته هذه قد عادت عليه بميزة كبرى في دور تتريف.. لم تكن تتيسر له لو أنه كان شخصا مثقفا أو من صفوة الأدباء! لقد كان

يؤمن بكل ما يقوله تتريف ويفعله في الرواية إيمانه بالكتاب المنزل. وأصبح تتريف في نظره شخصا حقيقيا، بل بطلا، ورجلا مثاليا.. وبفضل إيمانه بهذا كله أخذت أفكار المؤلف ووجهات نظره تعيد خلق نفسها بنفسها في روح هذا الممثل (الخام!) الأمي.. الجاهل! لقد كان ممكنا أن يستحيل علينا كل الاستحالة الوصول إلى مثل هذه الجدية والإخلاص الشديد في علاقة شخص ما بالمواقف المختلفة في الرواية، وبأفكار الدور التي يمكن تصويرها بأي طريقة من طرق الصنعة، لو لم يوفقنا الله إلى هذا الممثل الخام، الأمي.. غير المثقف.. وقد يسر هذا كله في شخصية بارانوف بساطته المتناهية التي تشبه بساطة الأطفال.. ومن ثمة كان دور تتريف في شخصه دورا طبيعيا بعيدا من الصنعة والافتعال والتكلف، ذلك لأن بارانوف كان منشدا كنائسيا حقيقيا، وكان المتفرجون يشعرون بهذا من فورهم ويلتذونه ويقدرون مزاياه على حقيقتها. أما ما زاد على هذا فقد كان من صنعة المخرج ومن صميم فنه.

لقد كان موسم ١٩٠١– ١٩٠٢ يتقدم تقدما حثيثا.. بل كان يوشك أن يبلغ نهايته.. ومع ذلك فلم نكن قد انتهينا من إخراج "شعب غرير" بعد، بالرغم من أنها كانت مدرجة في روايات هذا الموسم، بل كان التدريب النهائي عليها بالملابس والمناظر، وهو التدريب الذي كنا نتثبت على ضوئه من الصورة النهائية لما تكون عليه الرواية حين تقديمها للجمهور، لم يكن قد آن أوانه بعد. وكان هذا التدريب إن لم يحدد موعده بالضبط وإن لم يجر في حينه لكان من المحتمل أن ننسى كل شيء واضطررنا إلى بدء التداريب كلها من أولها. ومن ثمة فقد قررنا، بالرغم من كل ما كان يعترضنا من عقبات، أن نجري التدريب النهائي في بتروجراد حيث كنا نختتم موسمنا التمثيلي عادة. وكانت هذه الفترة فترة مشحونة بالقلاقل وغليان الرأي العام، وكانت الرقابة، كما كان البوليس، يتعقبنا، ويتأثر خطانا خطوة خطوة، وذلك لأن مسرح الفن– أي مسرحنا– كان معدودا من المسارح المتطرفة، بسبب الروايات الجديدة التي كان يقدمها لجمهوره.. زد على ذلك أن جوركي نفسه كان

مراقبا، ولا تغفل عنه عين البوليس الساهرة لحظة واحدة. وكانت الوزارة التي تتبرع في مناصب الحكم في ذلك الوقت لا تريد التصريح بتمثيل الرواية في مبدأ الأمر بأي صورة من الصور، إلا أنها عادت فصرحت بها، وكان ذلك بفضل المساعي التي بذلها أصدقاؤنا من ذوي النفوذ في دوائر الحكومة، ومنهم الكونت وتي Witte نفسه، الذي نجح في استصدار الإذن لنا بتقديم الرواية في حفلة خاصة يحضرها جمهور من كبار الموظفين الرسميين ممن كانوا يشرفون بالفعل على الشئون السياسية وشئون الرقابة. وأقمنا الحفلة وحضرها جميع السياسيين ورجال الحكم الموجودين في بتروجراد، ومن هؤلاء الدوقات العظام والوزراء وممثلو لجنة الرقابة وكبار رجال البوليس والبارزون من موظفي الإدارات الحكومية.. حضر هؤلاء جميعا.. ولأول مرة في تاريخ المسرح الروسي، ليشهدوا رواية جوركي في مسرح ميخايلوفسكي.. إخراج وتمثيل فرقة مسرح الفن بموسكو! وكان الحي جميعه الذي يقع فيه المسرح، كما كان كل شبر من المسرح نفسه (مكردنا!) برجال البوليس والحرس، كما كان فرسان الجندرمة يضربون نطاقا رهيبا في الميدان الفسيح الواقع أمام المسرح. وكان هذا كله يلقي في روع من يراه أنها ترتيبات عسكرية اتخذت استعدادا لوقوع اشتباك عسكري، ولم تتخذ استعدادا لتدريب مسرحي بالملابس والمناظر.

لقد بذل الكونت وتي من المجهودات ما لم يبذله شخص غيره لاستصدار الإذن بتمثيل الرواية.. ولما صدر الإذن آخر الأمر كانت تغييرات كبيرة قد أدخلت على نص الرواية، وقد أجرت أقلام الرقباء هذه التعديلات كلها، وكان من بينها تعديلات غريبة لا يصدقها العقل. مثال ذلك هذه الكلمات: "زوجة التاجر رومانوف" حذفت ووضع مكانها: "زوجة التاجر ايفانوف" لا لشيء.. إلا لأن اسم رومانوف يومئ ولو من بعيد إلى اسم الأسرة المالكة!

ونجحت الرواية بالرغم من هذا كله نجاحا كاسحا. وكان أعجب ما في الأمر أن دور تتريف كان أنجح من الرواية نفسها.. لقد برز فيه بارانوف تبريزا عجيبا،

خلب ألباب سيدات الطبقة الراقية فأردن التعرف عليه وألحفن علينا في طلب ذلك. أي عجب في نجاح بارانوف في دور هو ابن بجدته كما يقولون!

وأذنت له في التوجه إلى الصالة حيث أحدق به الأميرات، وحيث راح يرفع الكلفة بينه وبينهن، بل شرعن يداعبنه وشرع هو يداعبهن.. حقا.. لقد كان منظر يجل عن الوصف ولا يكاد يصوره قلم. وفي اليوم التالي أخذت الصحف والمجلات تشيد به حتى رفعته إلى السماء. وليتها لم تمدحه.. ولم تثن عليه.. فقد كان هلاكه في هذا المدح وفي ذلك الثناء. إن أول ما فعله بارانوف– هذا الجاهل الأمي– بعد أن قرأ ما أثنت به الصحف على شخصه المبجل أن أشترى قبعة طويلة، وقفازا وسترة من أحدث طراز، ثم راح يتردد على أرقى الأوساط لا لشيء.. ولكن ليرسل لسانه البذيء بالسباب في الثقافة الروسية والمثقفين الروس.. وما كان ثمة من سبب لذلك إلا لأن بتروجراد.. هذه المدينة العظيمة.. لم يكن يصدر فيها إلا عشر أو إحدى عشرة مجلة وصحيفة.. في حين أنه لو مثل هذا الدور في مدينة كباريس لأثنت عليه على الأقل خمسة آلاف مجلة وصحيفة.. ولظلت تثني عليه صباحا ومساء ومساء وصباحا أياما بطولها! يا خسارة! إن هذا هو معنى الثقافة الحقة في نظر هذا الجاهل الأحمق!

ولم يلبث المسكين أن أخذ يكب على الخمر من جديد.. فاضطررنا إلى طرده.. حتى إذا جاءنا مستكينا مستغفرا بعد أن أقلع عن شرب الخمر، صفحنا عنه وغفرنا له.. فقد كان عبقريا حقا.. وبدأ يحيا حياة مثالية نظيفة.. لكنه لم يكد ينهض بدور تتريف، ويصيب من النجاح أضعاف ما أصاب من قبل، حتى أخذ يعود إلى فساده القديم، ويتردى في أوحاله بأضعاف ما كان يتردى من قبل أيضا. ثم أخذ يخطئ في النص، وتكررت هذه الأخطاء بشكل واضح، وكان يحتج لذلك بأمراضه الكثيرة.. ثم عجز ليلة عن الحضور إلى المسرح، فاضطررنا هذه المرة إلى فصله نهائيا، وكان هذا فراق بيننا.

وا أسفاه! لقد أخذ المسكين يجوب شوارع موسكو وطرقاتها وهو يلقي نفاثات من الشعر، ويخطرف بمنلوجات لاهثة، في صوت هدار كأنه دمدمة الرعد، مما كان يضطر رجال الأمن إلى القبض عليه وسوقه إلى أقسام البوليس. وكان يتردد علينا مع ذاك وينزل علينا في الرحب والسعة، ويلقي منا الإكرام الذي لا مزيد عليه.. إلا أنه لم يسألنا قط أن يعود إلى صفوفنا، وكان يقول بصراحة: "إن هذا شرف لم يعد له بأهل!".

وقد رآه واحد من رجالنا فيما بعد منطلقا في الطريق الكبير خارج موسكو.. وليس عليه إلا ملابسه الداخلية.. ولما علمنا بذلك حاولنا العثور عليه لكي نؤويه، ونقوم بواجب الإنسانية نحوه.. ولكن وا أسفاه.. إننا لم نعثر له على أثر: فيا ترى؟ أين هو الآن هذا الموهوب العزيز، جواب الآفاق العاثر الحظ.. ذو القلب الساذج الغرير البريء الطاهر! الراجح أنه قد قضى، وفارق هذه الدنيا التي أرهقته بالمجد في غمضة عين، فلم يحتمل كاهله الضعيف الرخو كل هذا النجاح الضخم..

فسلام على رفاته تحت أطباق الثرى..

وسلام على روحه في عليين!

* * *

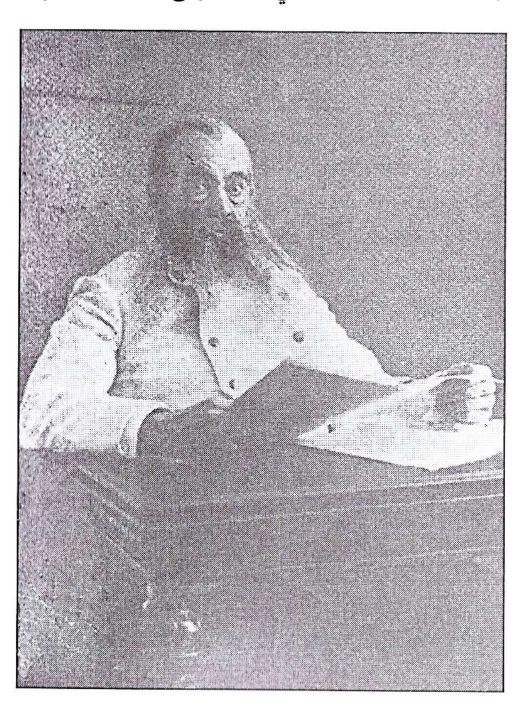
ثم تسلمنا رواية جوركي الثانية.. وهي الرواية التي أطلق عليها اسم "الطبقات الدنيا من الحياة" والتي عاد فأسماها: "الطبقات الدنيا" بعد إذ اقترح عليه نميروفتش دانتشنكو ذلك الاسم.

والآن.. لقد كانت أمامنا مشكلة جديدة.. مشكلة صعبة فعلا. فها هو ذا مؤلف جديد.. وأسلوب جديد.. ولون من الروايات جديد.. له نغمته الخاصة الجديدة، ونمطه الكتابي الجديد الذي لابد أن يكلف المخرج خطة جديدة في الإخراج، والممثل طريقة جديدة في التمثيل.. ثم هذه الرومانسية الغربية الجديدة، والأشجان المحركة للقلوب، المثيرة للعواطف، التي تقترب من كل الأمور المسرحية

والتكلف التمثيلي المصطنع، ومن أمور الدعاية– وبالأحرى– البروباجنده!

لقد قال تشيكوف مرة في جوركي:

"إنني لا أطيق مطلقا أن أرى جوركي وهو يرقى درجات منبر، كما يفعل واعظ



ستانسلافسكي في دور الجنرال كروتسكي

في رواية (في كل حكيم ما يكفيه من الغباوة)

ي كنيسة، ثم يأخذ في قراءة مواعظه الرسولية لجماعة المصلين في لهجة كنائسية. إن جوركي رجل مدمر، وجد لكي يقوم بتدمير كل ما يستحق التدمير، وهنا تتركز قوته الهائلة.. ومن أجل هذا انتدبته الحياة للقيام بهذا الدور!".

لقد كانت إيماءات جوركي وأفكاره الرمزية، وأقواله المأثورة المركزة، وخطراته المهلكة، وأشجانه الغريبة المحركة للعواطف.. كان ذلك كله غريبا على طبائعنا التي اعتادت غير هذا. إن الإنسان يجب أن يقول كلام جوركي مرة بعد أخرى حتى

(ياخذ عليه!) وحتى تصبح عباراته حية ومفهومة. وخطب جوركي التثقيفية، والمقصود بها وجه الدعاية.. حتى ما كان منها من قبيل خطبته عن الإنسان، يجب أن تنطق ببساطة، وبغيرة وحمية صادقة، وفي غير كلفة أو لهجة مسرحية زائفة.. هذا وإلا فإن أي رواية من رواياته الجدية تنقلب فتكون مجرد ميلودرامة. ومن ثمة فقد كان لابد لنا من أن نكب على أسلوب جوركي، أسلوب الآفاقيين العاثري الحظ، نلوكه ونجري ألسنتنا عليه، ولا نغير منه شيئا، أو نشوبه بما أزلفناه من أساليبنا الحوشية المتشدقة. فأساليب الآفاقيين تتسم دائما بالسعة والعمق والحرية والنبالة. ونطق هذه الأساليب باللهجة الخطابية المتحمسة يعرضها لأشد الأخطار. وهذا كله كان من الأهمية لي بمكان عظيم، لا من جهة الميول والحركات الاجتماعية والسياسية فحسب، ولكن من وجهة نظر الفنان المولع بالتجديد وابتكار البدع الطريفة، الفنان الذي يهتم بكل ما يراه جديدا عليه، لما فيه من طرافة لم تمر به من قبل. ومن هنا كان لابد لنا من التغلغل إلى ينابيع جوركي الأصلية، كما فعلنا من قبل مع تشيكوف، وذلك لكي نكتشف تيار الفعل المسرحي في روح الكاتب، فإذا شعرنا أن روحنا أصبحت جزءا من روح جوركي كان لنا أن نتكلم بلسانه. وأن نفسر محتويات الرواية وعقدتها والأفكار الواردة فيها، وأن يمثل كل منا دوره بمنتهى البساطة، وبدون أن يلجأ إلى بذل مجهود غير ضروري أو إرهاق أعصابه وتوتير عضلات جسمه بلا داع.. وفي غير حاجة إلى محاولة إقناع أحد أو تعمد القيام بدعاية لوجهة نظر خاصة– وإذا نحن اتبعنا ذلك فقد لا يمل المتفرج، وقد لا يضيق بالنظر إلينا أو الإصغاء لنا. بل لعله يجد مما يلذه أن يعتقد ما نقول طوال وقت التمثيل، لأن المحتويات الروحية التي تشتمل عليها روايات جوركي، ومحتوياتنا الروحية نحن أيضا، يمكن أن تبرر أجزاء من تلك الروايات وتستخرج المعاني التي يقصدها المؤلف فيها، كما يمكن أن تبرر اللحظات الجوفاء.. اللحظات الفارغة من الرواية.. اللحظات التي ربما إذا وجدت في ظروف أخرى غير تلك الظروف لم تكن إلا هذرا في هذر ولا شيء مطلقا إلا الهذر.

ولكن.. كيف يا ترى يمكننا التغلغل في روح الكاتب المسرحي الجديد، والتغلغل بالتالي إلى روح مسرحيته!

وأعود مرة أخرى فأقول: إن كلا منا، أنا، وصديقي العظيم نميروفتش دانتشنكو، قد سلك إلى روح الكاتب وروح الرواية سبيله الخاص وبطريقته الخاصة. لقد قدم لنا السيد نميروفتش دانتشنكو- فلاديمير ايفانوفتش- (وما أطول هذا الاسم الكريم وما أظرفه!) تحليلا بارعا فذا للرواية، وهو، لكونه كاتبا كبيرا أيضا، خبير جد خبير بمسارب الأدب السرية التي تنفعه كأقصر الطرق وأيسرها للخلق والابتكار. أما أنا، فقد وجدتني، كما هي عادتي دائما منذ تمرست بهذه الأمور، أضرب أخماسا في أسداس.. ثم لم ألبث أن شرعت أتحسس اللون المحلي للرواية، ثم أنتقل من اللون المحلي إلى المشاعر الداخلية، ثم أنتقل مرة ثالثة من هذه المشاعر إلى الصورة، ومن الصورة إلى الإخراج. فيا لها من مراحل أربع!

* * *

وكنت أضايق جوركي وأكاد أضجره بكثرة أسئلتي التي أبغي بها ما عسى أن يهديني إلى المادة الخلاقة.. مادة الإلهام. لقد أخبرني كيف كتب الرواية، وأين وجد طرز شخصياته (تيباته!).. وكيف كان آفاقيا شقيا عاثر الحظ مثلهم في أوليات حياته.. وكيف لقي الأشخاص الأصليين الذين اتخذهم نماذج صب فيها شخصيات روايته..

ثم تركت جوركي.. أو قل.. أطلقت سراح المؤلف.. وذهبت أبحث عن هؤلاء الأشخاص الأصليين الذين كانوا نماذجه.. أولئك المخلوقات التي كانت من البشر يوما ما.. على حد تعبيره. والذين أمدوه بالمادة اللازمة لكتابة موضوعه.

وتأهبنا للقيام برحلة إلى ديارهم. واشترك في الرحلة عدد كبير من الممثلين الذين اخترتهم لأدوار الرواية.. واشترك معنا في الرحلة الصديق الذي لا غنى عنه.. نميروفتش دانتشنكو، وتولى قيادتنا الكاتب جليارفسكي.. ذلك الإنسان ذو القلب

الحنون الذي كان لا يني يعطف على الآفاقيين (الغلابة!) ويمدهم بالمال والغوث والنصيحة أيضا.. فذهب بنا ليلا إلى سوق خيتروف، ذلك القسم الكبير من المدينة الذي كان مباءة لأولئك الأشقياء المعذبين ذوي النفوس النبيلة والقلوب الطيبة.. والذي لم يكن يضم من البشر غيرهم! أولئك الذين كان دينهم.. الحرية! ومجال عملهم ركوب متن المخاطر واللصوصية والمغامرة والسطو والقتل..! كل هذا خلق حولهم جوا من الرومانسية.. جوا عاطفيا شاعريا له جماله الوحشي الخاص.. الجو الذي كنا ننشده ونبحث عنه جاهدين في ذلك الوقت. ولكنا لقينا من سوء البخت ما لقينا. لقد كان من الصعب الحصول على إذن من منظمات البوليس السري المشرفة على هذا الحي الرهيب لاقتحام أسواره.. أعني أسوار أسراره!.. أسوار سوق خيتروف! فلقد وقعت سرقة ضخمة في تلك الليلة حوصر بسببها الحي كله. وكانت دوريات البوليس المسلحة بالبنادق والمدافع تجوب شوارع الحي وحاراته وأزقته ويعسكر عدد كبير منها في أماكن شتى.. وكان هؤلاء يوقفوننا في الممرات التي لا عدد لها والمسارب الممتدة تحت الأرض.. نعم.. تحت الأرض.. شوارع تحت الأرض!... ليفتشونا وليروا بطاقاتنا الشخصية. وقد اضطررنا في مكان ما إلى التلصص والانسراق خفية من أعين رجال البوليس.. ولولا هذا لحلت بنا كارثة.. أقصد.. حاقت بنا مصيبة كانت كفيلة بالقضاء علينا رميا بالرصاص!

وبعد أن اخترقنا نطاق الدفاع الأول أصبح مسيرنا أيسر وأكثر سهولة. لقد أخذنا نسير بمطلق الحرية بين صفوف من العنابر المتلاحقة رصت فيها أعداد لا حصر لها من (الدكك!) الخشبية رقدت فوقها شراذم تعسة من ضحايا البشرية المتعبة التعسة.. أشبه بجثث الموتى!.. رجالا ونساء وأطفالا!

أما مركز الجامعة المحلية ومقر ذوي الزكانة والفهم من هؤلاء البائسين فكان في وسط هذا التيه العجيب القائم تحت أطباق الأرض. وكان هؤلاء قوما ممن يجيدون القراءة والكتابة، وممن كانوا يعملون في الوقت الذي رزناهم فيه في نسخ أدوار الروايات للممثلين بأجر (متهاود!). أما هؤلاء النساخ فكانوا يعيشون في غرفة

صغيرة، وكانت تبدو عليهم أمارات الشفقة وبدوات الكرم، ولاسيما واحد منهم.. كان رجلا واسع المعرفة على قسط وافر من التعليم، له يدان رشيقتان وصورة وجه جانبية أنيقة (بروفيل!).

وكان يجيد الحديث بلغات شتى، وهو ضابط سابق من رجال الحرس القيصري، بدد أملاكه، وخلت يداه من الأصفر والأبيض.. ثم رسب في هذه الأعماق آخر المطاف. وكان قبل أن تنتهي حالة هذه النهاية قد تزوج واستطاع أن يحيا حياة طيبة، وأن يحصل على وظيفة لا بأس بها، وأن يرتدي حلة رسمية.. ومن أظرف ما جال في رأسه وقد رأى صورته في المرآة بهذه الحلة الرسمية أن تشهى لو استطاع الظهور بها في سوق خيتروف يوما من الأيام! فلماذا؟ وما الذي أدار هذه الأمنية الخبيثة في رأسه؟

على أنه نسي "هذه النزوة سريعا.. إلا أنها لم تلبث أن راودته مرة أخرى. ففي يوم من الأيام.. وقد كان جند للذهاب إلى موسكو.. ظهر فجأة في سوق خيتروف.. فأذهل جميع من فيها.. ثم لم يفارقها أبدا، دون أن يراوده الأمل في مبارحتها، أو الخروج منها على الإطلاق!

لقد لقينا كل هؤلاء الناس بالبشر والبشاشة، وكأنا ضيوف مكرمون انعقدات بيننا وبينهم أواصر المودة والألفة منذ عشرات من السنين. والحقيقة التي لا شك فيها أنهم كانوا يعرفون أسماءنا وأسماء آباءنا وآباء أبنائنا.. ذلك أنهم كانوا يعملون لنا بالفعل.. وباستمرار.. لقد كانوا ينسخون لنا أدوار رواياتنا، ويجهدون في ذلك ابتغاء مرضاة أحبائهم من الممثلين. ولم نكد نظهر بينهم حتى راحوا يقدمون لنا أقداح الفودكا و (مزة السجق!).. أو ما يسميه المقتعرون (المقانق!).. وأقبلنا على هذه الوليمة.. وفي النفس ما فيها! وحينما ذكرنا لهم أننا نعتزم إخراج رواية عن أناس يشبهونهم.. بدا عليهم التأثر الشديد حتى لقد أخذوا يذرفون دموعهم. وصاح أحدهم قائلا وصوته يتهدج من التأثر:

"هذا شرف رفيع لنا!".

وقال آخر بلهجة تفيض سذاجة، وهو يتعجب من أمرنا:

"وماذا فينا مما يسر الخاطر حتى تفكروا في إظهارنا على المسرح؟".

وأخذ حديثهم يدور حول ما يمكن أن يفعلوه لو قدر لهم أن يقلعوا عن الشرب، ويصبحوا قوما (نظيفين!) وذوي حشمة.. ثم يغادروا هذه الأعماق!

* * *

وأخذ واحد منهم يتحدث.. ويخص بحديثه حياته الماضية.. وكان التذكار الوحيد الذي يحتفظ به من ماضيه صورة صغيرة اقتطعها من إحدى المجلات لرجل يرى ولده إذنا ماليا (شيك) بينما وقفت أم الولد ناحية وهي تبكي.. ولم يكن سيموف يحب هذه الصورة، بل كان يضيق بها ذرعا، لأنها كانت تخرج بمن يراها من هذا العالم الهادئ الذي لا يبالي فيه بشيء إلى الدنيا المضطربة التي يقتتل فيها البشر من أجل خطام فان!.. وما كاد سيمفوف يفوه بهذا اللغو حتى ثار زملاؤه المخمورون.. الذين انتفخت بطونهم لكثرة ما يقرقر فيها من الكحول، وانقضوا عليه كالصواعق.. وقد تسلح بعضهم بالزجاجات الفارغة، وبعضهم بالعصى، وبعضهم بالكراسي (الواطئة).. ثم أخذوا يكيلون له الضربات في غير رحمة ولا شفقة حتى أوشكوا أن يقضوا عليه، لولا أن حال بينه وبينهم جيليا روفسكي الذي انتفض كالعملاق، وراح يقسم قسما غليظا سوقيا لم يدهشنا نحن فحسب بل فزع من صيغته العجيبة المركبة جميع زملائه من أهل هذا الحي.. وعلى فكرة.. إنه لا يسهل إرسال هذه الأقسام الغريبة وبتلك اللهجة التي تذهل سامعها، كما يسهل إرسالها باللغة الروسية. لقد تجمد الدم في عروق النساخ، وكأنما تحولوا إلى أصنام من حجارة حينما صك أسماعهم ذلك القسم، وصكها هكذا فجأة وعلى غير انتظار منهم. ولا تحسبن أن الدم قد جمد في عروقهم خشية أو فزعا.. ولكن استملاحا للهجة القسم التي أفعمت نفوسهم نشوة ولم تلبث أن بدلت أمزجتهم

ولطفت ثورتهم، وغمرتهم موجة طاغية من الضحك والتصفيق والعودة إلى ترحيباتهم السابقة بنا.. وتهنئاتهم للبطل الذي استطاع بقسمه الغريب ذي الصيغة الحلوة أن يسكن هذه الثورة، والذي لولاه لحاق بنا الموت جميعا.

ولقد فعلت هذه الرحلة إلى سوق خيتروف ما لم يفعله شيء آخر.. ما لم يفعله تحليل نميروفتش للرواية، وما لم تفعله مناقشاتنا الجوفاء الحامية حولها.. لقد أيقظت في نفسي ما خمد من ملكات الوهم والخلق وحسن التخيل. لقد وجدت الطبيعة التي يمكنني أن أشكلها بحسب ما أشتهي.. المادة الحية التي أخلق منها شخصيات الرواية وأرسم على هديها الحركة المسرحية، وأصل منها إلى الصور المطلوبة، وأتخذ منها نماذجي وأقتبس من محيطها خططي.. إن كل شيء مما أحتاج إليه في الإخراج وجد الأساس الصحيح، الأساس الواقعي الحقيقي، كما أخذ مكانه ووضعه الذي ينبغي له. وكنت وأنا أضع خطوطي العامة، وأنا أرسم الميزانسين، أو أرى الممثلين أي منظر من المناظر، أسترشد في هذا كله بما استقر في ذهني من تلك الذكريات الحية.. وليس بما تخلقه بديهتي، أو تبتكره مخيلتي. على أن النتيجة العظمى لتلك الرحلة العجيبة لم تقتصر على هذا فحسب، بل إن أهم ما خرجت به منها هو أنها أفهمتني، رغم أنفي، معنى الرواية الحقيقي، حينما نفذت بي إلى لبابها، وجعلتني أستشعر أحاسيس أبطالها. لقد آمنت بأن الهدف الذي كانت ترمي إليه هو: "الحرية.. والحرية بأي ثمن!" الحرية التي من أجلها وفي سبيلها يهبط أولئك الناس إلى الدرك الأسفل من الحياة، ويصبحون عبيدا أرقاء. لكنهم يصبحون عبيدا وأرقاء بمحض إرادتهم، وفي قدرتهم أن يرفعوا عنهم نير العبودية في أي لحظة، ولكن ليعودوا إليه مرة أخرى ليكونوا عبيدا من جديد. لقد زعموا أن الرواية من الروايات التي تهدف إلى دعاية مقصودة.. أي أنها ترمي إلى أغراض اجتماعية وسياسية.. فليكن هذا صحيحا. أما في نظري أنا.. أنا الممثل والمخرج، فالرواية لا تعني شيئا إلا: "الحرية!".. وللمتفرج بعد هذا أن يستنتج نتائجه الخاصة مما نعرضه عليه في مسرحنا من الحياة التي تصورها.

ولقد كان من اليسير علينا في هذه الحالة أن نفهم ما شرحه لنا أستاذنا نميروفتش دانتشنكو من مضمون الرواية ووجهتها، وذلك: "بروح طليقة فاتحة ذراعيها" كما يقول الروس.

ولكن هذا.. وا أسفاه.. لم يكن يصدق في دور "ساتين" الذي كان من نصيبي أن ألعبه إلا على جانب بسيط منه. وكنت أنا أحس هذا كله وأفهمه في أعماق نفسي.. وكان يشيع من روحي إلى لساني.. من روحي إلى المراكز الدوارة المتحركة في جسمي كله.. وإلى إهاب هذا الجسم أيضا، وهي المراكز، والإهاب، التي تعكس الحياة الداخلية غير المنظورة للدور.. أي دور. ولكن في لحظة المظهر الخارجي حدثت مني حركة نحو ما تعودته قديما من طرقي المسرحية المصطنعة المألوفة، وبدأت ألعب، لا الدور نفسه، ولكن نتيجته.. أقصد وجهة نظر جوركي.. أفكاره.. والإنجيل الذي كان يبشر به. لقد بالغت في تمثيل الرومانسية.. وإظهار الأشجان المحركة لعواطف الجمهور، والإلقاء الحماسي المؤثر.. وذلك كله بطريقة مصطنعة مفضوحة. وبدلا من أن أسلك طريق المزاج الخلاق أخذت أسلك طريقين: طريق الإحساس والعاطفة– وإن كنت لم أعش في هذا الطريق بالبديهة والوجدان– وطريق الرمز، حتى وصلت إلى أتفه صور الصنعة الرخيصة.. الصنعة المبتذلة التي كنت أعيبها على أهل التكلف والشعوذة التمثيلية الزائفة. وقد استمر هذا طويلا بكل أسف، حتى تفتحت أمام روحي فجأة بعض مغاليق الخلق الغامضة، وأسرار الابتكار الدقيق البارع.

ولكن.. لأترك الحديث عن ذلك الكلام غير المفهوم إلى ما بعد.

وبالرغم من ضعفي الفني في دور ساتين هذا نجحت الرواية نجاحا فذا منقطع النظير.. وكان الجمهور يصر على ظهور الممثلين والمخرج ومساعدي الإخراج، بل ظهور جوركي نفسه عشرات المرات ليحيونا ويترجموا عن إعجابهم بنا، وكان ظهور جوركي فوق المسرح ليتلقى هذه التحيات المجنونة شيئا ظريفا مضحكا.. لقد كان

الكاتب الشعبي العظيم يظهر فوق المسرح لأول مرة في حياته.. والطريف أنه كان يقف وسيجارته بين شفتيه، ودون أن ينزعها من بينهما.. وكان يقف مبتسما زائغ العينين.. دون أن يكلف نفسه انحناءة بسيطة يرد بها تحيات الجمهور الذي كاد يدمي أكفه بالتصفيق المحموم له والهتاف الهدار باسمه. لقد كان يبدو كأنما يوسوس إلى نفسه قائلا:

"انظروا بالله عليكم يا إخواني الصغار.. إن هذا هو النجاح كل النجاح.. والله العظيم.. وشرفي! إنهم ليصفقون من صميم قلوبهم.. وهم يزعقون ويصخبون.. وهذا كله إعجابا بكم!".

* * *

وأصبح جوركي بطل الساعة.. لقد كان المعجبون به يقصون أثره في الشوارع والحواري والأزقة.. وكان أشد المعجبين به من الجنس اللطيف.. لقد كن يحدقن به كلما بدا في مكان، ويتكتلن حوله.. وكان يرتبك ويشتد ارتباكه أول الأمر.. فكنت تراه يقترب منهن (ملخوما!) مضطربا وقد أخذ يعبث بأصابعه الغليظة في شاربه الكبير الوحف، أو في شعر رأسه الطويل الغزير ينثره بها إلى وراء، كأنه يحاول إبراز وجهه لهؤلاء المعجبين والمعجبات.. وهو في كل ذلك يرتجف من (اللخمة!)، فاتحا خياشيمه على مصاريعها مستغيثا بأوكسجين الهواء.. حانيا ظهره في اضطراب وارتباك.

وكان ينظر إلينا أحيانا في سذاجة ويبتسم، ثم يثرثر بهذا الكلام المفكك:

"والله يا إخواني.. العلم علمكم!.. هذه حاجة غير ظريفة على كل حال.. إنني لا أدري، وشرفي.. لماذا ينظر إليّ هؤلاء الناس هكذا.. إنني لست مطربا ولا ممثلا.. من كان يظن أن تصل الأمور إلى هذا الحد؟ أقسم بالله.. وبشرفي..!".

إلا أن ارتباكه الشديد هذا، واضطرابه كلما لقى المعجبين، وكلامه (المدغدغ!) على هذه الصورة، ثم خجله وانطواءه هكذا.. كل هذا ضاعف عدد المعجبين به، وحببه إلى الناس أكثر وأكثر.. والعجيب أن جاذبيته للناس كانت قوية طاغية، بالرغم من مظاهر السذاجة البالغة التي كان يلقى الناس بها.. لقد كانت له سمات وجهه المهيب الجميل وروحه الحرة الساحرة، وسماحة نفسه الطيبة المباركة. ولا تزال لسيماه ومشيته طابعتهما الذي لا يمحى من ذاكرتي.. ولاسيما حينما كنا نقف فوق شاطئ البحر في يالتا.. ونحن في انتظار الباخرة ساعة الرحيل. لقد كان يقف متكئا على بالات البضائع في غير مبالاة، حاملا ولده الصغير ماكسيم، مقلبا ناظريه في الأفق عند التقاء الماء والسماء، وكأنما لن تمضي إلا لحظات ثم أراه يرف في زرقة السموات بأجنحة أحلامه!

الفصل الحادي والأربعون

مسرحيتا
سلطان الظلام * عدو الشعب

لتولستوي. لإبسن



ثورة على طرق الإخراج القديمة.. أظهروا الناس على حقيقتهم.. الفنانة جريجوريفا وملابس الرواية.. ممثلة متوحشة ريفية تقوم بدور ماتريونا فتكتسح جميع ممثلي الفرقة.. الممثلات يمتنعن عن التمثيل إذا استمرت هذه الممثلة في تمثيل الدور.. المخرج العبقري هو الذي يبعد بالرواية عن البروباجندة.. المؤلف في دور الدكتور ستوكمان برواية عدو الشعب.. أيها الممثلون: احصلوا لأنفسكم على بصيرة الأحاسيس التي تحدس فلا تخطئ.. الصورتان الخارجية والداخلية لدور الدكتور ستوكمان.. رواية عدو الشعب تجمع بين الشئون الاجتماعية والشئون

السياسية في وقت واحد.. فرح المؤلف بنجاحه في دور ستوكمان..

كنا قد قررنا أن نتبع رواية "شعب غرير" برواية "سلطان الظلام" للكاتب الكبير الخالد "ليو تولستوي". ولم نستطع لما أغرمنا به من تمثيل الأنواع الجديدة الطريفة لمجرد جدتها وطرافتها أن نقاوم في أنفسنا إغراء تمثيل القوالب المشفوقة التي ننقل بها (نقل مسطرة!) حياة الموجيك الروسي– أعني أهل القرى السحيقة من الريف والفلاحين الذين لا يزالون على فطرتهم– إلى خشبة المسرح. والذي يعرف القرية الروسية، ويعرف روسيا كلها اليوم.. والذي يعرف ما كانت تعيش فيه القرية الروسية من ظلام وجهالة يجعلانها شيئا غامضا مبهما رهيبا له سطوته وله جبروته.. الذي يدرك هذا ويفهمه، يدرك ما في إظهار أهل هذه القرى في روايات تولستوي على المسرح وقد لبسوا (الشباشب!) وعقدوا شعورهم بالأشرطة، من إساءة لهم وامتهان لما جلبوا عليه من الغلظة والجد. ونحن في الوقت الحاضر لا نستطيع أن نصدق أن الممثل كان مستطيعا فيما مضى أن يظهر بهذا المظهر فوق خشبة المسرح في رواية تعرض لنا حياة الفلاحين وأهل القرى. ولكن.. لا.. فقد كان هذا شيئا عاديا مألوفا في الزمن الذي أكتب عنه.

لقد كانت مناظر أمثال هذه الروايات وطرق إخراجها تتسم بوجه عام بهذه السمة نفسها. وقد أعلنا نحن الحرب على هذا.. أعني على إظهار أهل هذه القرى بهذا المظهر الكاذب المضحك، وصممنا على أن نظهرهم على حقيقتهم، لا في ملابسهم وأزيائهم الأصلية فحسب، ولكن في صورهم الروحية الداخلية كذلك. إلا أن النتيجة التي حصلنا عليها لم تكن هي النتيجة المنشودة، ذلك أننا لم نستطع أن نعرض الجانب الروحي في حياة هؤلاء الفلاحين، لأننا لم نكن قد بلغنا بعد تلك المرحلة التي نستطيع فيها تصوير ذلك الجانب الروحي. وكنا نحن، لكي نسد هذا الفراغ، كما هو الشأن عادة في مثل هذه الحالة، نبالغ في تقدير قيمة المظهر الخارجي للسلوك، تلك المبالغة التي تظل باستمرار شيئا لا يجد له ما يبرره من الناحية الداخلية، لأن الأشياء والأثاثات والأصوات الميتة التي لا روح فيها، كانت

لا تلبث أن تبدو شيئا (ناشزا.. جاحظا!) غير عادي ولا مألوف في حقيقة الحياة التي يحياها هؤلاء القرويون والفلاحون. وكانت الثمرة التي تسفر عن هذا كله بروز المذهب الطبيعي العاري.. المذهب الذي يهتم بتصوير مظاهر الفطرة العارية.. وكان هذا التصوير كلما اقترب من حقيقة أولئك الناس، قارب أن يكون تصويرا اثنوجرافيا جافيا.. وبالأحرى.. تصويرا يهتم بوصف هؤلاء القرويين وعاداتهم وأخلاقهم– وكان هذا مما يزيد الصعوبة أمامنا، ويعقد علينا مشاكلنا. إننا لم نكن نلمس تلك الجهالة، أو الظلمة الروحية التي كان يحياها أولئك القرويون الروس، ومن ثمة بدت لنا الجهالة المظهرية، أو الظلمة الخارجية الطبيعية، شيئا غير ضروري، لأنه لم يكن ثمة ما تدور حوله وتوضحه. والاثنوجرافيا.. أي علم وصف السلالات البشرية وعاداتها وأخلاقها تتلف الأدب، وتطمس فن الممثل.

ونحن إن لم نستطع خلق شيء جديد ذي طبيعة داخلية، قد نجحنا في خلق أكثر مما كان ضروريا في مجال المناظر والملابس. وإني لأستطيع أن أقرر، وأنا على يقين مما أقول، إن خشبة المسرح لم تشهد قط مثل هذه القرية الحقيقية التي أقمناها فوقها. لقد قمنا برحلة خاصة كان غرضنا منها دراسة الحياة القروية.. وكانت الرحلة إلى ضياع ستاخوفتش في حكومة تولا.. أي في نفس المكان المفروض أن حوادث الرواية قد جرت فيه. ولقد لبثنا هناك أسبوعين متتاليين، طوفنا خلالهما بأقرب القرى المجاورة. وكان معنا كل من الفنان سيموف، ومصممة أزياء مسرحنا الفنانة جريجوربيفا. وقمنا هناك بدراسة المباني، ورسمنا لها رسوما عامة، وأخذنا عنها معلومات تفصيلية، ودرسنا جغرافية وطبوغرافية أحواش البيوت والأجران والمنازل الخلاوية وكل بناء رئيسي من أبنية تلك الضياع. ثم درسنا أيضا عادات القرويين، والتقاليد التي يتبعونها في أعراسهم، ومألوف أحوالهم اليومية وشئون معائشهم، ودقائق شئونهم الزراعية. وقد عدنا من هناك بنماذج من ملابس الأهالي وأدواتهم المنزلية.. ومن ذلك بعض الأقمصة والمعاطف وأطباق الأكل والصحاف المختلفة والأثاثات المنزلية.. ولم يكن هذا ما عدنا به فحسب، بل لقد أحضرنا

معنا أيضا نموذجين حيين من الأهالي أنفسهم.. هما رجل.. وامرأة عجوز، توسمنا فيهما الموهبة التمثيلية.. ولاسيما المرأة. وقد قررنا أن نترك لهما القياد كله في شأن الملابس التي نستخدمها في إخراج الرواية. وبعد أن أجرينا تداريب عدة استطاع هذان الشخصان العجيبان استظهار نصوص الأدوار كلها بدون معونة من الملقن. وحدث مرة أن مرضت الممثلة التي كانت تقوم بدور ماتريونا فعهدنا إلى تلك المرأة العجوز بالدور.. وما كان أشد عجبنا أن نرى هذه الفلاحة تقوم به بصورة أذهلتنا جميعا.. لقد كانت هي التي أرتنا لأول مرة في حياتنا الحياة الحقيقية التي يحياها القرويون في مجاهل الريف الروسي، في ظلامه وجهالته الروحية الدامسة، وسلطان هذه الجهالة الرهيب. لقد كانت شيئا هائلا مفزعا وهي تعطي أنيسيا مسحوق السم الزعاف الذي تستعمله لقتل زوجها، ثم وهي تمد يدها المعقوفة في حضنها باحثة عن قرطاس السم في هدوء ورباطة جأش، وبرود أعصاب، كأنها لا تقيم وزنا للوزر الفظيع الذي تقدم عليه.. ثم وهي تشرح لأنيسيا كيف تسم زوجها بالتدريج.. جرعة بعد جرعة، وفي السر.. دون أن يفطن هو.. أو يفطن أحد غيره!..

يا للشناعة!.. لقد كان منظرها رهيبا حقا حتى لقد أخذت قطرات العرق تنحدر فوق جباهنا. وقد كان سرجي لفوفتش، ابن ليونيكوليفتش، واقفا يشهد هذا التدريب.. وكان تمثيل تلك المرأة لهذا كله يقع من نفسه موقعا أذهله وهزه هزا عنيفا، فما كادت تفرغ حتى راح يحاول إقناعنا بأن نعهد إليها بالدور كله، لتمثله مكان صاحبته الأصلية. وكان اقتراحه وجيها بالفعل.. ولما حدثنا الممثلة الأصيلة في ذلك، ووصفنا لها كيف قامت تلك المرأة الشنيعة به، لم تملك إلا أن توافق، وتنزل عنه لخصيمتها.. أعني غريمتها التي هبطت عليها كالموت من صميم الريف.

ولكن صعوبة وحيدة اعترضتنا لم نكن ندري كيف نتغلب عليها. ذلك أن تلك المرأة العجوز لم تكن تستعمل في المشاهد التي تبدو فيها ماتريونا غاضبة محنقة، أو التي تنتهر فيها أحدا من الشخصيات الأخرى.. لم تكن تستعمل الكلام الذي كتبه تولستوي، بل كانت تتفوه بالكثير الذي تأتي به من عندها.. من لهجتها

وشتائمها الريفية، وصيغ هذه الشتائم وألوان السباب التي لم يكن رجال الرقابة يسمحون بها على خشبة المسرح بأي حالة من الحالات. ولم تكن حضرتها تصيخ إلينا فتقلع عن استعمال هذه العبارات مهما رجوناها في ذلك ولفتنا نظرها إليه، ومهما ألححنا عليها بألا تستعمل تلك الحوشية، وهذه العنجهية فوق المسرح.. لقد كان سلوك هذا السبيل الذي نشير به عليها شيئا ينافي ما نريده من تصوير عادات الريف وأخلاق أهل القرى منافاة تامة، وليس لهذا أحضرناها إلى موسكو فلقد أحضرناها لتعطي صورة صادقة واقعية لما يقوله الناس هناك.. ولما يحيونه ويعيشونه. كان هذا هو رأيها الذي تصر عليه كلما رجوناها وألحفنا عليها في الرجاء.

وكانت ثمة مشكلة أخرى. لقد كانت تفسر محتويات المأساة، الداخلي منها والخارجي على حد سواء، تفسيرا مليئا صادقا وبألمع الألوان، مبررة كلا من تفصيلات الإخراج الطبيعية بحجج وبراهين قوية تجعلنا نسلم لها على طول الخط، مما جعلها في نظرنا ممثلة لا يمكن أن تحل محلها ممثلة أخرى في هذا الدور على الإطلاق. لكنها كانت لا تكاد تغادر المنصة، ولا يكون فوقها إلا ممثلو الفرقة العاديون، حتى ينكشف هؤلاء، وينفضح تمثيلهم روحيا وجسمانيا، كأنما الذي كان يضمن الجو الريفي الفج.. الجو الجاهلي الرهيب.. هو وجود تلك المرأة فوق المنصة.. فإذا غادرتها غادرها هذا الجو، ولم يفلح ممثلونا في توفيره. وكان هذا يصدق على الجميع فيما عدا بوثوفا التي كانت تلعب دور أنيسيا، والتي كانت تفهم روح القرية الروسية حق الفهم، وتدرك ما للريف الروسي من جاهلية وسلطان وبطش. لقد كانت المرأة العجوز وتلك الممثلة البارعة يخلقان فوق خشبة المسرح جوا لا يمكن أن يمحى.. لقد كانتا (ثنائيا) عجيبا يحفر نفسه في ذاكرة من يراه. وكان هذا من سوء بخت (الكاست!) جميعا. أعني بقية الممثلين! لقد كان جبروت تلك المرأة الريفية ينسخ جميع من عداها ممن يقف وإياها على خشبة المسرح.. ولهذا، اضطررت، وقلبي يمزقه الأسف عليها في دور ماتريونا.. إلى شطب اسمها

من قائمة الممثلات الأصليات.. وذلك بحجة أنها لم تفلح في الإقلاع عن السب والشتم بتلك اللهجة الحوشية التي لن تسمح الرقابة بها. وقد نقلتها إلى جموع الجمهرة التي كانت تقف أمام منزل بيتر، زوج أنيسيا الذي تجرع السم من يديها. والمصيبة أن وجودها هنا أيضا كان جبارا طاغيا يكاد ينسخ وجود غيرها من الممثلين العاملين.. مما جعلني أضعها في الصفوف الخلفية للجموع المحتشدة. ومع هذا أيضا.. فقد كان صوتها وهي تجهش بالبكاء يغطي على جميع الأصوات الأخرى. ولما كان قلبي لا يطاوعني أن أتخلى عنها في تمثيل هذه الرواية فقد اخترعت لها وقفة خاصة جعلتها في أثنائها تخترق المنصة وهي (تطن!) بأغنية، وكأنها تنادي شخصا ما في الناحية الأخرى، في مكان بعيد منها. وكان صوت هذه العجوز.. الصوت الضعيف في عمق.. يضفي على جو المشهد صبغة ريفية.. صبغة القرية الروسية في جلالها الرهيب وجاهليتها المظلمة.. صبغة لم يكن أحد منا يستطيع البقاء معها لحظة واحدة فوق المنصة بعد خروج تلك المرأة. ثم قمنا بتجربة جديدة، لكنها تجربة نهائية.. لقد جعلناها لا تظهر فوق المنصة، بل تغني وراء الكواليس.. ولكن هذا أيضا كان له خطره البالغ على الممثلين.. وهنا.. اضطررنا إلى تسجيل أغنيتها في أسطوانة جعلناها ظهارة خلفية لتمثيل الممثلين، وبهذا التأم صفنا، ولم يعد ثمة ما يثلمه.

لشد ما كان عزيزا علينا أن نحرم أنفسنا من مواهبها العظيمة التي لم تتهذب بعد! على أنها كانت تجربة غالية انتفعت بها على كل حال.. تجربة لم تذهب عبثا. لقد أقنعتني التجربة، وقام الدليل عشرات المرات على صحة ما اقتنعت به، من أن المذهب الطبيعي على المسرح لا يكاد مذهبا طبيعيا إلا حينما تبرره التجربة الداخلية التي يكون الممثل قد تمرس بها وعاشها وحيي فيها. فإذا تبرر المذهب الطبيعي مرة من المرات فإنه إما أن يصبح شيئا ضروريا وحاجة ماسة (ولاسيما في مسرحيات تولستوي، ذلك الكاتب المغرم بدقائق الحياة البشرية وتفصيلاتها أكثر من أي كاتب آخر)، وإما أن يصبح شيئاً عاديا لا يأخذ العين ولا يستوقف النظر،

وذلك بفضل ما يعرضه الممثل على المتفرج من انفعالاته الداخلية، وما يمزج به مزجا تاما بين حياته الداخلية وحياته الخارجية.. أعني بين باطنه وبين ظاهره. وأني لأنتهز هذه الفرصة فأزجى النصيحة إلى جميع أصحاب الأفكار النظرية الذين لا يذهبون مذهبي في ذلك، لما قاموا به من تجاربهم الشخصية، فيحاولوا تطبيق نظرياتهم الكلامية هذه على المسرح، وبأنفسهم، كما فعلت أنا. لقد كانوا على حق فيما قالوه عنا، لأن ما عرضناه من مذهبنا الطبيعي كان طبيعة خاطئة لا يبررها مبرر، ولهذا لم تظفر بالنجاح المنشود، بل لم أظفر أنا نفسي بهذا النجاح المنشود في دور ميتريتش. بالرغم مما استعنت به من لصق الأورام والنتوءات فوق جبيني، وبالرغم من التشوهات التي أبديتها في ذراعي ويدي وقدمي وفي جميع الأجزاء الظاهرة من جسمي لكي أبدو في صورة واحد من هؤلاء الموجيك.. أو أهل القرى النائية من إخواننا الروسيين. وذلك لأن هذا المكياج الزائف الذي حاولت به تقليد الموجيك لم يزدني إلا سوءا على سوء، لأنه لم يجعلني أستشعر جسم ميتريتش ولا روحه. ومن ثمة فقد كنت أمثل بنغمات زائفة، ولم أكن في دوري هذا إلا مجرد كاريكاتير.

إن خط المذهب الطبيعي في هذه الرواية لم يصبح هذا الخط المندمج في الخط الأكثر منه أهمية.. خط البديهة والمشاعر، خط الحدس البصير والأحاسيس اللماحة.

* * *

أما مسرحية "عدو الشعب" ودورها الرئيسي "الدكتور ستوكمان" فيجب ضمهما أيضا إلى ذلك اللون من المسرحيات التي تصطبغ بالصبغة الاجتماعية والسياسية. وذلك لأن هذه المسرحية كانت في تلك الأيام لا تقتصر على جانبها المسرحي الفني المجرد، بل كانت تحمل معناها الاجتماعي وتهدف إلى غرض إصلاحي، كما كانت تتحدث بلسان عصرها في هذه الناحية إلى حد جد بعيد.

وليس مما يستحق الذكر أن الرواية قد وضعت من فورها تحت عين الرقابة الساهرة وأعين البوليس التي لا تغفل. وأننا لم نقدمها في حفلة من الحفلات دون أن يفتتن المتفرجون افتتانا ودون أن يتلقوها بالترحيبات الحماسية التي كانت تهز المسرح هزا وتكاد الحفلة تنقلب فتكون مظاهرة صاخبة مدمرة.

إلا أنني أنا شخصيا.. مفسر الرواية ومخرجها وممثل الدور الرئيسي فيها، لم أشعر قط، ولو لحظة واحدة في حياتي المسرحية كلها بوجود عنصر الاتجاه وجهة معينة.. الاتجاه لغرض.. أو عنصر الدعاية السياسية وأنا فوق خشبة المسرح. ولم يكن يلفتني إلى ذلك إلا هذه المظاهرات الحماسية التي كانت تعقب الحفلات. والذي كان يستحوذ على تفكيري كله وأنا أمثل دوري في هذه الرواية هو شيء آخر مختلف أشد الاختلاف من هذه الوجهة المصلحية، أو الوجهة السياسية لغرض معين.. أما هذا الشيء.. أو هذا الخط.. فهو حب الدكتور ستوكمان للحق، وتشبثه بإتباع الصدق. لقد كان الغضب يستحوذ عليّ، ويغريني بهذا الشعب الذي كنت أحبه يوما، وذلك عندما كنت أنظر إليه بعيني الدكتور ستوكمان. أعني بعيني روحه! لقد كنت أشارك ستوكمان فيض شعوره مشاركة تامة خالصة، كما كنت أفهم مشاعره فهما تاما عندما كانت عيناه تريان أرواح هؤلاء الرجال المعطوبة.. الفاسدة.. الذين كانوا يوما ما أصدقاء له أوفياء. لقد كان الخوف يستولي عليّ في تلك اللحظات.. ولست أذكر إن كان خوفي هذا من أجل الدكتور ستوكمان.. أو من أجل نفسي! لقد كنت أشعر أنني كلما تقدمت المشاهد وتتابعت ازداد وحشة ونفورا، وأنني حينما كنت أقف وحدي في نهاية المسرحية كانت هذه الجملة التي تنطلق في ختامها: "إن أقوى الناس جميعا هو من يقف إلى جانب الحق وحيدا فريدا" تكاد تنطلق نفسها بنفسها لما فيه من قوة وصدق.

لقد كنت أدرك بأحاسيس الممثل البصيرة أنني كنت ممتلئا من دور الدكتور ستوكمان وأنا ألعبه فوق خشبة المسرح، وكأنما أنا هو هذا الدكتور، أضعاف ما تملأت بأي دور آخر في حياتي المسرحية كلها. لقد كنت وأنا ألعب هذا الدور

أسير في خط البصيرة النيرة.. بصيرة الأحاسيس التي تحدس فلا تخطئ الحدس. إن الدكتور ستوكمان لم يكن في نظري رجلا من رجال السياسة، ولا خطيبا مشقشقا من خطباء المجتمعات، ولا عالما من علماء المنطق الذين يحسنون إقامة البراهين وسبك الأدلة، بل كان رجلا مثاليا حي الضمير... وطنيا مخلصا لقومه ولبلاده.. لقد كان خير مواطن يحرص على صالح وطنه، وصاحب أنقى ضمير يعيش في هذا الوطن كله.

ونتيجة لبصيرة الأحاسيس التي تحدس فلا تخطئ الحدس من جانبي أخذت الرواية معنى اجتماعيا وسياسيا. ومن بصيرة الأحاسيس هذه نفذت بطبيعة الحال إلى الصورة الداخلية بكل دقائقها وتفصيلاتها: فمن ذلك هاتان العينان العشواءان الكليلتا البصر اللتان تعبران أحسن تعبير وأفصحه عن عجز ستوكمان عن إدراك نواحي الضعف الإنساني وخطايا البشر، ثم مظهر حركاته التي تشبه حركات الأطفال وخلجات الصبيان، ثم هذه العلائق الممتلئة صداقة ومودة والتي تربط بينه وبين أبنائه وبين عائلته، ثم هذه السعادة التي يفيض بها قلبه، ومحبته للمزاح وميله إلى اللعب.. ثم تلك الألفة وهذه الجاذبية التي تضطر كل من يقترب منه أو يتصل به إلى أن يصبح أنقى قلبا وأصفى سريرة، وإظهار خير ما فيه من مكارم الخلق ورقة الشمائل في حضرة ستوكمان. ومن بصيرة الأحاسيس أيضا نفذت إلى الصورة الخارجية التي تتكشف بطبيعة الحال من صميم الصورة الداخلية، وبهذا أصبح ستوكمان وستانسلافسكي شيئا واحد بدنا وروحا. ولم يكن عليّ إلا أن أفكر أفكار ستوكمان وأستشعر همومه حتى تبدو علامات العشا وضعف النظر من تلقاء نفسها في عيني، كما ينحني الجسم إلى أمام من تلقاء نفسه كذلك، وتسرع الخطا وترمش العينان اللتان تنظران في ثقة إلى روح الرجل أو الشيء الموجود معي فوق خشبة المسرح، وتمتد يدي بقبضتها وسبابتها إلى أمام آليا تنشد زيادة إقناع محدثي، أو كأنها تحاول أن تدفع أفكاري وأحاسيسي وكلماتي في روح من يصغى إليّ. لقد كان هذا كله يحدث تلقائيا ومن غير قصد.. ودون أن أتعمده أو أحمل جوارحي على

فعله والإتيان به. فمن أين يا ترى كان يأتي هذا كله؟

من أين؟ إن للطبيعة وسائلها الخلاقة التي هي فوق علم الإنسان وفوق بصيرته؟ ومن كان يظن أنني أعثر على مكياج دوري: "الجنرال كروتتسكي" في رواية أوستروفسكي: "لكل حكيم نصيبه الكافي من الغباء[1]" في مظهر عام لبيت قديم مرتفع بميل قليل وسط فناء أشد منه قدما، وقد بدا كأنه متورم منتفخ، وقد نمت على جانبيه لحيتان عجيبتان من العشب والطحلب زادتا من حجمه! وكان ينطلق من هذا البيت رجال قميئون طاعنون في السن وقد خلعوا بذلاتهم الرسمية، وحملوا تحت آباطهم أوراقا ومشروعات لا لزوم لها يذهبون بها إلى الجنرال كروتتسكي. فهذا كله مجتمعا إلى بعضه هو الذي أوحى إليّ بطريقة غامضة لم أدر لها كنها بالمكياج المناسب لدوري في ملهاة الكاتب المبدع أوستروفسكي. وفي دور الدكتور ستوكمان حدث مثل هذا أيضا.. فقد قبست المادة اللازمة لصورته الظاهرية من وحي الذاكرة.. أعني من ذكريات كانت تنثال على ذهني بطريقة لاشعورية.

وقد غبرت سنون طويلة مثلت فيها دور ستوكمان مئات المرات، ومع هذا فلم أكتشف، إلا بالتدريج مصادر الكثير من عناصر صورتي هذا الدور الخارجية والداخلية.. أعني المصادر التي أوحت إليّ بهاتين الصورتين. فمن ذلك أنني لقيت مرة في برلين رجلا سبق أن لقيته عدة مرات في مصحة بالقرب من فينا، وأتذكر أنني اقتبست شكل أصابع هذا الرجل لمكياج أصابع ستوكمان. ومن المحتمل كثيرا أن يكون هذا هو الذي حدث. ولقيت مرة أحد نقاد الموسيقى المشهورين فأخذت عنه طريقتي في الضرب بقدمي على الأرض وأنا في مكان واحد لا أريم عنه في دور ستوكمان أيضا. ولم يكن عليّ إلا أن أنتحل عادات ستوكمان وطريقة سلوكه فوق المسرح أو بعيدا عنه حتى تتولد في نفسي كل الأحاسيس والمشاعر التي تتولد عنها هذه العادات وطريقة السلوك. ولم تكن البصيرة تكتفي في هذه الحالة بخلق

(1) **Enougy Stupidity in Every Wise Man.**

الصورة، بل كانت تخلق انفعالاتها أيضا، تلك الانفعالات التي تصبح انفعالاتي أنا بطريقة عضوية، وبعبارة أصح انفعالات الدكتور ستوكمان. وفي خلال هذه العملية كان يخامرني أعظم ما يمكن أن يشعر به فنان، كما كنت أشعر بحقي في أن أعبر وأنا على المنصة عن أفكار شخص آخر، والاستسلام لانفعالات شخص سواي، وأداء أفعاله كأنما هي أفعالي.

إنني حينما كنت أقول للجمهور– جمهور المنصة لا جمهور المتفرجين– في الفصل الرابع في حديثي العام: "إنكم مخطئون.. إنكم حيوانات.. أجل.. حيوانات". إنما كنت أقولها وأنا مؤمن بذلك.. مؤمن بأنهم حيوانات ومخطئون حقا لأنني كنت قادرا في ذلك الوقت على انتحال شخصية ستوكمان والاندماج في هذه الشخصية، والتحدث بلسانها ومن وجهة نظرها. وقد كنت أجد لذة عظيمة في قول هذا الكلام، وأشعر أن المتفرجين الذين كانوا قد بدأوا يحبونني في دور ستوكمان قد ساءهم هذا مني واستثارهم لما كان في السباب من سوء السياسة في استثارة أعدائي بمثل هذا الصدق كله والإخلاص كله والصراحة كلها. وكانت الشخصيتان اللتان تتقمصان جسمي وروحي.. شخصيتي كممثل وشخصيتي كمخرج تدركان تمام الإدراك الأثر المسرح لمثل هذا اللون من ألوان سوء التفاهم الذي يقع بين الممثل وبين المتفرج، وأنه يثير فيهما انفعالات صادقة، واندماجا خالصا في هذه الفترة، ومشاركة لطيفة في المشكلة المثارة، ومن ثمة كنت أشعر بشديد الرغبة في إلقاء خطبتي مرة بعد مرة إلقاء خالصا صادقا وكما أعطيت لي حتى يستثار المتفرج أكثر مما أثير من قبل، وحتى يشتد سخطه على ستوكمان لإلحاحه في تكرار هذا السباب، لأن شدة سخطه عليه ليس له معنى إلا شدة حبه له لما يراه فيه من صدق يشبه صدق الأطفال الأبرار ويتسم بما فطروا عليه من طهر وسذاجة.

إن رواية "عدو الشعب" من الروايات التي تجمع بين الشئون الاجتماعية والشئون السياسية في وقت واحد، لكنني كنت أهتم بالضرب على وتر المشاعر الاجتماعية وأهمل الناحية السياسية في الرواية، مما جعل الرواية أقوى وأوقع في

نفوس المتفرجين. ولهذا كنت أسير في خط (الحدس بالمشاعر).. أعني أن أترك لمشاعر المتفرج استشفاف الموقف ببصيرته هو.. وبإتباعي هذا الخط كنت أدرك بالسليقة الخيط المميز للسلوك في الدور كله. إن رمز الدور التمثيلي يكشف عن نفسه عادة بما فيه من قوته الذاتية. ولعل فننا.. فن المسرح.. لا يوجد فيه إلا طريق واحد صحيح، هو خط الحدس بالمشاعر.. أي أن يترك للمتفرج أن يستشف ببصيرة مشاعره وإحساساته وذوقه.. الطريقة التي يؤدي بها الدور. فمن هذا الحدس بالمشاعر تتبين للمتفرج وللممثل دون أن يشعرا الصورتان الداخلية والخارجية للدور وشكلهما المميز لهما.. كما تتبين لهما فكرة الدور نفسه، وصياغته الفنية– أو التكنيك– الذي اتبعه المؤلف أو المخرج في رسم الدور أو تفسيره. إن خط الحدس يتشرب أحيانا جميع الخطوط الأخرى، ويسيطر على جميع المحتويات الروحية والمادية في الدور بأكمله، والرواية بتمامها. ولقد جربت أنا ذلك وتمرست به حتى قبل أن أمثل دور ستوكمان، وذلك عندما خلقت صورة دور العم في رواية "قرية ستبانتشيكوفو". ففي هذا الدور أيضا كنت كلما ازداد إيماني بسذاجة هذا الرجل وطيبة قلبه، وكلما ظهرت ما في تطرفاته من سوء السياسة، وكلما أثرت من اتجاهي بالدور هذا الاتجاه عن سوء التفاهم بين شخصية العم وبين المتفرج.. كلما اشتد حب المتفرج للبطل لما يبدو فيه ويتكشف عنه من هذه الثقة بالناس والإخلاد إليهم، ومن ذلك الطهر الذي يشبه طهر الأطفال وبراءة نفوسهم. لقد كان خط (الحدس بالمشاعر) هنا أيضا يتشرب جميع خطوط الدور الأخرى، وكان المتفرج– لا الممثل– هو الذي يستشف هدف المؤلف والوجهة التي تتجه إليها الرواية، نتيجة لجميع ما رأى وما سمع في المسرح.

لقد وصلت لاشعوريا في دور ستوكمان إلى كل ما كنت أحاول الوصول إليه شعوريا في دور ساتين فلا أستطيع. وذلك لأنني في دور ستوكمان لم أفكر مطلقا في الناحية السياسية ولا في أن للرواية هدفا دعائيا تهدف إليه، وإن كان هذان الهدفان خلقا نفسيهما تلقائيا. أما في ساتين فكان تفكير متجها إلى أهمية الرواية

من ناحيتيها الاجتماعية والسياسية، إلا أنه كان اتجاها لا يتخطى الأضواء الأرضية في مقدمة المنصة. فأي الطرق يا ترى يجدر بالممثل أن يسلك وهو يقوم بدوره في رواية اجتماعية وسياسية؟ إن أول ما ينبغي له أن يهتم به هو أن يعيش مع أفكار الدور وأحاسيسه، وأن يصدر في تمثيله وفقا لهذه الأفكار وتلك الأحاسيس، بحيث يتجاوب معها تجاوبا تاما. "فكما ينتج الفعل المنطقي رد الفعل المنطقي، يسفر الخلق الفني عن إظهار فكرة الرواية والغاية التي تتغياها". والممثل الناجح هو الذي يدع المتفرج يصوغ هذه الحقيقة لنفسه بنفسه، دون أن يشعره هو بها.

إن كل ما هو مطلوب من الممثل، وما يجب أن يهتم به هو أن يخلق الفعل الفني.

الفصل الثاني والأربعون

يوليوس قيصر



إرجاء رحلة الفرقة إلى بتروجراد بسبب الاستعداد لإخراج يوليوس قيصر.. إنشاء إدارات بأكملها لإخراج الرواية.. نظام عسكري يسود جو الفرقة كلها في أثناء الإخراج.. بعثات لزيارة المتاحف ودور الأنتيكات وجمع المؤلفات المتعلقة بتاريخ عصر الرواية.. دانتشنكو يحضر من روما نفسها ذخائر تجل عن الوصف... دانتشنكو يتولى عملية الإخراج كلها.. المؤلف يهبط إلى دور مساعد لصانع الديكورات.. المنصة ومشكلة المجاميع الضخمة.. وهذه موروزوف وفائدتها العظيمة في إخراج الرواية.. الإيهام بالمجاميع الضخمة.. الجيوش فوق المنصة.. روما بأكملها فوق المنصة.. نكتة ظريفة.. رسالة من المخرج إلى المؤلف فوق المنصة!.. التدريب على الملابس.. المؤلف في دور بروتس..

دخل عليّ نميروفتش دانتشنكو يوما وأخذ يقول لي وهو يخلع قبعته ويضعها على مكتبي: "اسمع يا كونستانتين. لقد قررنا أن نخرج يوليوس قيصر لشيكسبير"!

واستولى عليّ العجب من لهجة الصديق دانتشنكو الجازمة، ثم سألته بدوري:

– "ومتى نخرجها أيها الصديق؟".

– "في أول موسمنا القادم".

– "في أول مو–؟ ولكن.. متى يتهيأ لنا وضع خطة الإخراج وإعداد المناظر وصنع الملابس؟ إننا جميعا سنقوم بإجازاتنا الصيفية إن لم يكن اليوم فغدا!".

ولكن نميروفتش دانتشنكو إذا ما راح يتكلم بهذا الشكل، فمعنى هذا أنه ظل ليالي متتابعة وفي يده قلم، وأمامه أوراق، وهو مكب على رسم خطة الإخراج وفحص جميع التفصيلات الممكنة للشروع في هذا العمل في جميع فروع آلياته المسرحية الشاسعة.

لقد كان اختيار رواية نضيفها إلى محصول مسرحنا من الروايات الأخرى عملية شاقة مرهقة تجلب لنا من الآلام الشديدة ما تجلبه عملية الولادة لفتاة تلد الولادة الأولى في حياتها الزوجية. وقد تصادف أن كانت هذه العملية في تلك السنة بالذات عملية مؤلمة متعبة بدرجة لا يتصورها العقل. فلقد كنا في شهر مايو بالفعل، وكنا على وشك القيام برحلتنا السنوية إلى بتروجراد، ولم يكن منا من يعرف بعد ماذا سوف نقدمه في موسمنا التالي، ولم يكن لدينا وقت للتفكير في ذلك والمناقشة فيه، ولم يكن بد من الموافقة عل ما اقترحه دانتشنكو والشروع في الحال في عمل ما يمكن عمله.

وأرجأنا رحلتنا إلى بتروجراد. وسافر دانتشنكو وسيموف إلى روما لجمع ما يتيسر لهما جمعه من المواد اللازمة لإخراج الرواية، وأنشأنا مكتبا خاصا في مسرحنا للإشراف على العمليات التمهيدية، كما أنشأنا سلسلة من الإدارات جعلنا

على رأس كل منها شخصا مسئولا يساعده أشخاص آخرون اخترناهم جميعا من كشوف الممثلين ومديري المسرح القدامى. وقد أخذت جميع هذه الإدارات مراكزها في ردهة المسرح الخارجية وفي الغرف المتصلة بها. وكانت إحدى هذه الإدارات منوطة بالناحية الأدبية من الرواية.. أي بالنصوص والتغييرات والقطيع والترجمة ومقارنتها بالتراجم الأخرى للرواية نفسها، والأبحاث المتعلقة بالترجمات التي نقلت إليها الرواية باللغات الأخرى، والبحث في النسخة الأصلية (الإنجليزية) ونقد هذا كله وأقوال النقاد وتجارب المخرجين.. الخ.. كما كانت إدارة أخرى منوطة بالبحث في جميع ما يتناول ظروف البيئة التي وقعت فيها أحداث الرواية وأحوالها الاجتماعية وأزياء الرومان ومبانيهم ومألوف حياتهم في عهد يوليوس قيصر. وإدارة ثالثة تشرف على رسوم الملابس وتفصيلها والأقمشة والمواد التي تصنع منها وشرائها وصبغها.. الخ.. وإدارة رابعة للإشراف على الأسلحة والدروع والأثاثات وما إليها. ثم إدارة خامسة لتتولى عمليات الرسوم وشراء المواد اللازمة لصنع نماذج المناظر والديكورات.. وسادسة للموسيقى، وسابعة للتنظيم والتوفيق بين الإدارات المختلفة وتنفيذ كل ما تتفق آراء الإدارات كلها عليه.. وثامنة للتداريب وشئون الممثلين، وتاسعة لمشاهد الغوغاء والممثلين الإضافيين (الكومبارس) وإدارة عاشرة للإشراف على هذا كله ومراجعة أعمال الإدارات الأخرى.

وساد المسرح كله روح عسكري ونظام حربي لا يرحم، ولم يكن من أعضاء الفرقة كلها من ممثلين أو مخرجين أو مديرين أو عمال أو خدم من لم يكن له نصيب في هذه العمليات كلها. ولم يكن أحد منا جميعا يأنف أن يقوم بأي عمل يعهد إليه القيام به، ولأي سبب من الأسباب. وكان أولئك الذين لا نصيب لهم في تلك العمليات ينتدبون لزيارة المتاحف والتردد على العلماء الأخصائيين من رجال الثقافة القديمة والمشغوفين بجمع الآثار القديمة و(الأنتيكات) النادرة. وكان عليهم أن يبحثوا عما يلزمنا من مختلف الأدوات والمواد وإحضارها إلى الإدارات

المختصة ليفحصها الممثلون والفنانون والمخرجون بأنفسهم. وقد استجابت جميع الدوائر التي كان رجالها يهمون بشئون المسرح لما رجونا أن تمدنا به مما يعيننا أو ينفعنا في إخراج يوليوس قيصر فأرسلت إلينا نشرات ومؤلفات وطرفا وأسلحة لا تقدر بثمن. وإني ليسعني أن أقرر مطمئنا أن كل ما كان ثمينا ونادرا في موسكو كلها كان رهنا بمشيئتنا وتحت طلبنا لما نقوم به من تجارب وأبحاث في إخراج هذه الرواية، فضلا عما أحضره دانتشنكو من روما مما هو أغلى وأقنى، وما تمت به مجموعتنا.

وبفضل تنظيماتنا هذه استطعنا أن نجمع في خلال أسابيع عدة أضعاف ما كان يمكن أن نجمعه في خلال سنة كاملة لو أننا في ظروفنا العادية. بل. إن الكثير مما جمعنا، كان مما لا يمكن أن نحلم بجمع بعضه حتى قبل هذه الحرب (العالمية الأولى!) فمن ذلك.. وعلى سبيل المثال.. ما أحضره إلينا أعضاء لجنة الأمتعة من الكميات الهائلة من مختلف أنواع المواد التي جلبوها إلى المسرح في عدة عربات من عربات شخن البضائع والتي أخذنا نستعرضها قطعة قطعة وسط أضواء المنصة الآتية من كل مكان ونحن وقوف في الصالة لنرى مبلغ ما يمكن أن يكون لها في المنظر العام وفي نفسية الجمهور من أثر.. وكان كل منها يعرض في إطار.. أعني- فاترينة- خاصة. وكنا نفرز قطع القماش ذات التأثير الخاص جانبا لاستعمالها فيما بعد في الأغراض التي تصلح لها. وكنا نتخير تدرجات ألوان الملابس في عناية وحرص.. وكنا لذلك نستعرضها بحسب تدرجات ألوان الطيف الشمسي، وكان الممثلون- وما أكثرهم- يقفون على المنصة وقد فردوا الأقمشة على أكتافهم وصدورهم لكي نتبين أثر ألوانها المختلفة من الصالة فكان منظرهم أشبه بباقة من الأزهار المنسجمة الألوان الخلابة للأبصار.

وبعد أن عاد نميروفتش دانتشنكو من الخارج اضطلع هو بعملية الإخراج بتمامها. وكنا نحن نمده بالمعونة التي يطلبها. وكان أول ما بذلت أنا من تلك المعونة أن شاركت فنان الديكورات والمناظر في جميع أعماله، ولاسيما في إعداد

خطة الأرضية التي كان ينبغي أن تتسع لميزانسين البديع الحافل الذي أعده السيد المخرج. أما سيموف فكان يعد الرسوم التخطيطية. وكان مما لابد منه أن تتوفر لكل مجموعة من مجموعات المناظر أصالتها المنظرية وسمتها المميزة، لا من حيث اللون والتصميم فحسب، بل من حيث تكوين الخطة التي أعدها المخرج للميزانسين ولما يجب أن تكون عليه حال المنصة. وكان مما لابد منه أيضا، وقبل كل شيء.. مسألة إيهام المتفرجين، ولا أقول خدعهم.. بكثرة عدد المجاميع التي تقف على المنصة، وأنها تكاد تبلغ الآلاف المؤلفة.. كان لابد من تيسير هذا الإيهام في رواية يوليوس قيصر التي تشتمل على جيوش ومظاهرات وجماهير صاخبة إذا بدت في مظهرها العام ضئيلة العدد أو ملفقة أو مفتعلة كان الإخراج فاشلا.. والنتيجة مرة! ولأوضح لك هذا بمثال عملي:

إن منصتنا منصة لا يمكن إلا أن تكون منصة صغيرة بالقياس إلى ما هو مطلوب منا إظهاره عليها من ميادين شاسعة وساحات حروب طاحنة، وممثلونا الإضافيون– الكومبارس– مهما كثر عددهم لا يمكن أن يكونوا جيوشا برمتها.. بعضها مع بروتس تمر أمامنا ذاهبة إلى ميدان المعركة، وبعضها مع أنطوني، تبدو قبيل ذلك بقليل وهي تجتمع للمداولة والاستعداد وتبادل الرأي قبل نشوب المعركة في المشهد نفسه. ونحن نرى جيوش أنطوني هذا متجمعة من بعيد على أهبة الاستعداد لإنشاب القتال. وهذه العملية كلها مفروض أنها ستجرى في واد عظيم شاسع ذي أفق مترامي الأطراف صالح في الوقت نفسه لمجيء جماهير غفيرة من الشعب. وفي إمكاننا الحصول على طابع البعد المطلوب بوساطة ستارة أفق خلفية ورسم منظور عليه صورة المشهد المنشود، لكننا لا نستطيع في الظروف التي يفرضها علينا هذا الرسم المنظور أن نضع في ظهر المنصة أي مجموعات حية، ولهذا فلا مناص من نقل هذه المجموعات كلها إلى مقدمة المنصة.. فأين يا ترى يمكننا عرض جيوش أنطوني التي قلنا إنها احتشدت للتداول وإبداء الرأي؟ إننا لم نستطع أن نفهم من النموذج التكويني للمشهد وحده كيف نتصرف في جميع هذه

المشاكل التي تواجهنا، وكيف نرتب الممرات بحيث نجعل لها أقل قدر من السعة التي لابد منها لخلق الطابع الموحي بوجود كتل ضخمة من الشعب الروماني بما لدينا من هذا العدد القليل من الممثلين الإضافيين! من أجل هذا وضعنا النموذج الكروكي الذي صنعه الفنان فوق المنصة وتتبعنا حدوده واستدارته على المنصة الأصلية مجردة من أي قطعة من الأثاث. وبعد أن فعلنا هذا وجربنا الممرات التي يمكن أن يجتازها الجيش تبين لنا أن المشهد لا يمكن أن يعطي إلا طابعا فجا مضحكا و(لعب عيال في لعب عيال!) كما يقولون.. ومعذرة! لقد كان لابد من إيهام جمهور المتفرجين ومخادعة أنظارهم كما قلت. وبالتجربة تبين أنه خير لنا وللمشهد كله ألا نبدي من المحاربين المارين أمامنا إلا أنصاف جسومهم العليا، لا أجسامهم كلها.. وبالأحرى، الرأس ونصف الجذع العلوي.. وكان من الخير أيضا أن يختفي هؤلاء المحاربون المارون أمامنا ثم يعودون للظهور مرة أخرى وهكذا دواليك. ولاحظنا أن الإيهام يتضاعف إذا حدث مرور هؤلاء المحاربين خلف جذوع أشجار أو وراء رؤوس جبال وقمم ناتئة. وقد أشرنا إلى ذلك كله في الأنموذج المعاد، ثم طبقنا ملاحظاتنا هذه على المنصة الأصلية مرة أخرى. وقد استفدنا بالوهدة الكبيرة التي صنعها لنا السيد موروزوف في أرضية منصتنا، وهي تلك الوهدة التي إذا هبطنا بها إلى أسفل (بالزر الكهربائي طبعا) صنعت لنا هوة عميقة في أرضية المنصة، فقد مكنتنا من جعل الجنود يظهرون ثم يختفون ويظهرون ثم يختفون على التوالي، وإيهام المتفرجين بهذا من أنهم آلاف مؤلفة، وفي نفس الوقت الذي كان هؤلاء يمرون فيه على هذا النحو كان جنود آخرون يبدون من خلفهم وقد شرعوا رماحهم الكثيرة وراحوا يحركونها حركة عسكرية كانت تجعلهم هم أيضا كأنهم يسيرون كسير الجنود الذين يمضون أمامهم، مما يضاعف طابع الإيهام بكثرة العدد في نفوس المتفرجين، ولا يجعلهم يدركون سر هذا الخداع مطلقا. وكان لتنفيذ هذا المشهد الإيهامي على هذا النحو فائدة أخرى فقد وفر علينا ثمن الملابس العسكرية الكاملة التي لا ندري من أين كنا نأتي بثمنها لو أن

هؤلاء الجنود ظهروا على المنصة بكامل هيئتهم. أما في الحالة التي ذكرناها فلم يكونوا يلبسون إلا ما يتصل برؤوسهم وأعلى جذوعهم.. أما بقية جسومهم فلم يكن يراها أحد، ومن ثمة لم تكلفنا شيئا. وكان من المستطاع توسيع المسافات الموجودة بين جذوع الشجر أو رؤوس القمم وتضييقها باستمرار، بدون أن يقلل هذا من طابع الإيهام. وكان الممثلون الإضافيون يمرون من الوهدة ثم يستديرون حول الستارة الخلفية ليظهروا من جديد أمام الجمهور، وبهذا نكون قد حصلنا على موكب لا ينتهي من الجنود المحاربين يمثله عدد قليل نسبيا من الممثلين الكومبارس، وبينما كان هؤلاء الجنود يمرون خلف الستار الخلفية كان الخياطون يضعون على دروعهم تفصيلات جديدة لإيهام المتفرجين بأن هؤلاء جنود جدد غير الذين رأوهم من قبل.. وذلك بإلباسهم خوذات أخرى وإلقاء بعض الملابس على أكتافهم وإعطائهم أسلحة مختلفة الشكل عما كانوا يحملون. وكان هذا المؤثر كبير الفائدة من الوجهة المادية ومن الجهة المسرحية في وقت واحد، إلا أنه كان لابد له من تداريب كثيرة جدا حتى يبلغ حد الإتقان.

واستطعنا بهذا العدد نفسه من الممثلين الإضافيين أن نهيئ للمتفرج مشهد جمهور غفير من الشعب مجتمع في أحد الشوارع في الفصل الأول. وكان سيموف ودانتشنكو قد أحضرا معهما من رومة طريقة تكوين أرضية المنصة وكل ما يلزم المشهد في الفصل الأول. وكان في وسعنا الانتفاع بوهدة موروزوف– ولنسمها هكذا– في خلق طابع شارع ينتهي وراء تل. وفي عمق هذا الشارع استطعنا إحداث الإيهام بوجود جماعة متحركة من الرومان بنفس الطريقة التي أظهرنا بها الجيوش المتحركة، كما استطعنا أيضا إظهار المتفرج على قطاع بأكمله من الحياة في رومة القديمة عرضناه عليه فوق المنصة.

وكانت صفوف من المحلات التجارية تمتد من مقدمة المسرح إلى الوهدة وتتلاشى في حركة الجماعة المحتشدة، وكان التجار يقفون أمام هذه المخازن ينادون على زبائنهم.. وقد ظهر بين المتاجر بعض الدكاكين التي تعرض فيها

الأسلحة المختلفة من سيوف ودروع وقمصان حديدية مسرودة لا تزال تدخل الكيران وتخرج منها إلى أن يتم صنعها، كما كانت طرقات المطارق ترتفع من مواضع بعينها فتغطي على أحاديث الجماهير وكان الشارع يخترق سعة المنصة بأكملها ويتلاشى في الجناحين (خلف الكواليس) بينما نرى إلى اليمين زقاقا إيطاليا مثاليا يمتد من الشارع ويهبط إليه ببعض الدرجات النازلة من التل. وبهذا كان الأهالي يسيرون نحو بعضهم البعض، هذا يهبط إلى المنصة، وذاك يصعد إلى الزقاق منها. وكانت حركاتهم هذه في نزولهم وصعودهم تخلق جوا بديعا من الحياة الرومانية يخلب اللب ويبهر النظر. وفي النقطة التي يمتد منها الشارع إلى الوهدة كنت ترى دكان حلاق كان الأشراف الرومانيون يلتقون عنده ثم يتبادلون الأحاديث، شأننا اليوم في أنديتنا. ومن أعلى الدكان، وفوق سطيحة مثالية منبسطة كنت ترى خميلة صغيرة بها دكة للجلوس ومن هذه الخميلة كان نواب الشعب يلقون بخطبهم، فيوقفون الغوغاء الذين يمرون بالشارع حتى يفرغوا من هذا الخطب.

وكانت ربات البيوت يخترقن الشارع، ومن ورائهن عبيدهن يحملون مشترياتهن وقد راح الفتيان المتأنقون يحيونهن في أدب ورقة من دكان الحلاق الذي يسرع بعد مرور هؤلاء فينادي البغايا وبنات الهوى اللائي كن يتسكعن في الشارع.

ثم يقدم موكب قيصر وكاليورنيا من أدنى إلى أعلى في الشارع الممتد عبر المنصة، حتى إذا بلغ منتصف المنصة أوقفه العراف، فيقف قيصر متكئا على صولجانه وقد بدت عليه سيماء العظمة، وتقف القيصرة متكئة على صولجانها في طراوة ودعة، وقد أخذا يتشوفان إلى ما عسى أن يقول العراف. ومن خلفهما بدا بروتس وشيعته.. بروتس الذي كان يسير في أثر الموكب بعينين محزونتين مفكرتين، وقد أحدق به الأهالي الذين راحوا يرفعون إليه عرائضهم وشكاواهم مما كانوا يلقونه من شظف وسوء معاملة. ويجب ألا يفوتني هنا ذكر حادثة أشبه بالحكايات تدل دلالة قوية على وجوب التدريب الجدي المتواصل الذي لابد من بذله لأقل ممثل في الممثلين الإضافيين في أمثال هذه الروايات الكثيرة المجاميع. لقد كنت ألعب

دور بروتس. وحدث أن أحد ممثلي الكومبارس الذي كان دوره يقتضي أن يقدم إليّ التماسا لم يظهر فوق المنصة في الوقت المحدد. وهنا نادى نميروفتش دانتشنكو الذي كان يراقب الموكب من الكواليس أحد الممثلين الإضافيين الذين لم يكن لهم عمل في هذه اللحظة، وكانت وظيفة هذا الكومبارس في حياته الخاصة كاتبا في إحدى المنشآت البلدية، فأمره بأن يقدم إلي الالتماس المذكور. وما كان من الكومبارس المذكور إلا أن تقدم نحوي بالالتماس وهو يمشي مشية الرجل المتواضع أو الموظف الصغير نحو رئيسه الأسمى منه مرتبة، ثم انحنى انحناءة عصرية مهذبة، ثم اعتدل ثانية وراح يقول:

"سيدي كونتسانتين سيرجييفتش ستانسلافسكي، لقد أمرني سيدي فلاديمير أفانوفتش نميروفتش دانتشنكو بأن أسلم إليك هذه الورقة!".

ثم مد إلي يده بطومار الورق الروماني. ومن تحصيل الحاصل أن أقول إن مزاجي.. أو الجو.. الـ.. **mood** الذي كنت أسبح فيه والذي لقيت العناء الجم قبل أن أخلقه لروحي وجسمي معا، وأوفره لهذا الموقف وتفسير دوري فيه.. كل ذلك قد تبدد في غمضة عين، وحلت مكانه محاولة يائسة حاولت بها أن أسيطر على زمام أعصابي حتى لا أنفجر ضاحكا في وجه هذا الكاتب الغلبان!

* * *

وأقبلنا على الأزياء والملابس ندرسها وندرس طرق تفصيلها وطرق لبسها وطرق حمل السلاح وفقا لما كان يفعل الرومان. وكان لابد لنا ألا نقتصر على الإلمام النظري بهذه الطرق كلها، بل عالجنا ذلك كله معالجة عملية، ومن ثمة أعددنا للتداريب ملابس خاصة ومعاطف وعباءات وشملات رومانية وصنادل رومانية أيضا وما إلى ذلك كله من ألوان الملابس القديمة الرومانية التي كنا نلبسها في المسرح ونظل بها أيام التداريب الطويلة كلها.. تداريب القراءة، ثم التداريب العملية على المنصة.

لقد كان مما عنينا به في حياتنا الداخلية الخاصة التي كنا نحياها في مسرحنا المحبوب بإنشاء قسم خاص لدراسة الفنون التشكيلية القديمة وكل ما يتصل بحياة القدماء، وكان كل من يعهد إليه بدور متصل بحياة هؤلاء القدامى يعني بجمع الآثار القديمة المتصلة بدوره وبدراسة وسائل حياة الناس في ذلك العصر القديم والتمرن على أن يعيش فترة مثلهم ويلبس ملابسهم ويتعود عاداتهم. وقد عاد علينا ذلك بفائدة لم يكن ممكنا أن نحصل عليها من الكتب ولا من الرسوم النظرية ولا من شروح المؤلفين. ولقد حاولت تنظيم جميع المشاعر والتجارب التي مررت بها لكي أصدر عن الحركات الصحيحة وأتبع الطريقة الواعية في لبس الشملة الرومانية والإمساك بثناياها، وجمع هذه الثنايا في يدي المقبوضة.. وإلى أن مرنت على ذلك وتعودته استطعت أن أجني مع الممثلين الآخرين الذين عنوا بالقسم المذكور ثمرة اهتمامهم بآثار القدامى والتعود بعاداتهم ولبس أزيائهم، واكتسابهم الخبرة في لبس هذه الأزياء وتطبيقهم المتواصل للعلم على العمل.

وعنينا كذلك في محيط هذه الفنون التشكيلية بدراسة الحركات والإشارات وأوضاع الجسم المختلفة في الجلوس والوقوف والمشي والرقص.. مما كان يتبعه القدامى في تلك الأمور.. وكان اعتمادنا في ذلك كله على دراسة التماثيل القديمة وصور الجدران التي لا تزال ثابتة على آثارهم. وتستطيع أن تقول إننا كنا نتشرب هذه التماثيل القديمة وتلك الصور في نفوسنا.. أو بمعنى أصح كنا نشيع فيها الحياة لنراها وهي تمشي وتتحرك وترقص وتومئ... ثم نأخذ في تقليدها بعين خيالنا.

ومن هذه الفنون التشكيلية كلها استطعنا اكتشاف كثير من الأسس الفنية التي لم تقتصر فائدتها عليّ في دور بروتس فحسب. بل أفادتني أعظم فائدة وأغلاها في تجاربي وأبحاثي الأخرى.

الفصل الثالث والأربعون

آخر العهد بتشيكوف

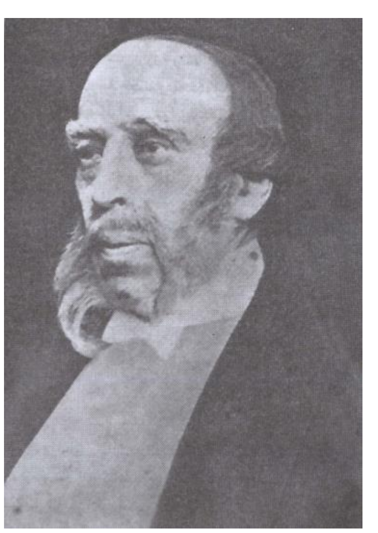
حديث عن: مسرحية حديقة الكرز



اسم الرواية ومشكلة اختياره.. رقة تشيكوف في إبداء ملاحظاته ودقة هذه الملاحظات.. يريدون اختزال بعض المواقف فيوافق تشيكوف ليظهر لهم سخفهم فيما بعد!..

في خريف سنة ١٩٠٠ حضر أنطون بافلوفتش إلى موسكو وصحته في غاية السوء. وبالرغم من ذلك لم يكن يفوته تدريب واحد تقريبا من التداريب التي كنا نقوم بها على روايته الجديدة التي لم يكن قد حدد اسمها بعد.. وفي ذات مساء اتصل بي تليفونيا لكي أذهب إليه على الفور لبعض الأعمال التي كانت تربطنا به. لقد كان تشيكوف مريضا ولا يستطيع مبارحة المنزل. وكانت زيارته في منزله متعة ليس وراءها متعة، وسعادة لا تعدلها سعادة. ومن ثمة، فإنه لم يكد يدعوني إليه

حتى تركت جميع أعمالي وتوجهت إليه في الحال ولقيته، بالرغم من مرضه العضال، في أحسن حالاته النفسية والظاهر أنه لم يشأ التحدث إليّ في شأن العمل الذي دعاني من أجله حديثا عاجلا.. مقدما.. بل أراد تأخير هذا الحديث إلى آخر لحظة في جلستنا السعيدة الظريفة هذه.. شأنه في ذلك شأن الأطفال الأطهار السذج.. الطيبي القلب، الذين يفضلون تأخير أكل الحلوى حتى ينتهي الطعام كله. ومن ثمة فقد كنا نجلس إلى مائدة الشاي ونتحدث ونضحك.. لأنه كان من المستحيل الجلوس في حضرة تشيكوف دون أن يغمرك باستمرار فيض من البشر والضحك. ولكن الشاي انتهى.. ثم قادني تشيكوف إلى حجرة مكتبة، ثم أغلق بابها وراءنا، ثم جلس كعادته في ركنها التقليدي، وفوق كنبته المعهودة، ثم



ستانسلافسكي في دور شابلسكي

في رواية إيفانوف

أجلسني أمامه. ومع هذا كله.. لم يفتح الله عليه بكلمة واحدة في الموضوع الذي دعاني لكي يحدثني فيه، وكأنما أراد تأخيره- كالحلويات.. إلى آخر المقابلة! ثم أخذ يحاول إقناعي بأن بعض الممثلين لا يليقون لأدوارهم، وأنه من الخير تبديل غيرهم بهم!

والظريف أنه كان يحاول تخفيف حدة نقده بقوله:

"هذا.. وإن كان هؤلاء ممثلين من الطراز الرفيع.. ممثلين مدهشين حقا!".

ولم يكن يخفى عليّ أن هذا الذي يقوله ليس إلا استهلالا لطيفا لما يريد أن يقوله حقيقة. لقد كان تشيكوف رجل مسرح (بحق وحقيق!)، وكان يعلم حق العلم أن الأدوار لا يمكن مطلقا تناولها بالتبديل والتغيير في رواية كانت تتأرجح في طريقها إلى ليلة الافتتاح.. وفي حفلتها الأولى..

وأخيرا.. شاء الله أن نخوض في حديث العمل.

لقد توقف تشيكوف لحظة كان يبدو فيها كأنه يمضغ ما يريد أن يقوله لي، قبل أن يقوله!

ولم يستطع أن يحبس ابتسامته الرقيقة، التي انتصرت عليه في لحظة كان يحاول جهده أن يتكلم فيها بلهجة كلها جد.. وكلها خطورة.

ثم أخذ يقول لي وهو يحدق في وجهي:

"اسمع.. لقد وجدت اسما عجيبا للرواية!.. اسما عجيبا حقا!"

وسألته.. وأنا في شيء من الدهشة:

– "وما هو؟".

– "فشنفيي ساد!.. حديقة الكرز!".

ثم راح مستغرقا في ضحك عميق.. سعيد!

ولست أدري ماذا أضحكه من هذا الاسم الذي ليس فيه ما يضحك، إلا أنني مع ذاك اضطررت إلى التظاهر بأنه اسم مدهش، وأنه قد ترك فيّ أيضا أثرا عميقا.. ثم حاولت بعد هذا أن أستخلص من تشيكوف سبب ضحكه.. سبب سعادته بهذا الاسم! ولكني لم أخرج من ذاك بطائل، اللهم إلا أن اكتشف شيئا جديدا من

الخصائص المميزة لهذا الرجل العجيب! إنه لا يستطيع أن يفلسف الشيء الذي هو خالقه.. ولا يستطيع أن يشرحه، أعني لا يستطيع تعليل هذا الشيء الصادر من ذات روحه ولا يمكنه أن يفسر أسبابه، فهو لم يستطع أن يعلل أسباب جمال هذا الاسم: "فشنفيي ساد".. أو بستان الكرز، بأكثر من ترديده للاسم عدة مرات، بأنغام مختلفة، ونطقه بطرق شتى.. هكذا:

"فشنفيي ساد– فشنفيي– اسمع.. يا له من اسم عجيب.. فشنفيي.. فشنفيي ساد.. فشنفيي ساد.. يا سلام!".

يا سلام يا سلام!

وقد جعلني بتنغيمه أفهم أنه كان يتحدث عن شيء جميل، شيء لطيف يضمر له المحبة والإعزاز، وأن هذا المعنى الباطن للاسم لم يكن ينعكس في الاسم نفسه ولكن في تنغيم أنطون بافلوفتش تشيكوف له وتغنيه إياه! وقد لفته بمنتهى الرقة والاحتراس إلى ملاحظتي تلك.. إلا أن كلماتي أحزنته، وسرعان ما زايل وجهه السرور، وغاضت منه السعادة، ومن ثمة، فقد حديثنا حيويته، وتقطعت أنفاسه.

ومضت أيام عدة، ربما بلغت الأسبوع، منذ أن التقينا. ثم أخذت صحته تتحسن، وبدأ يغادر المنزل. وفي أثناء أحد التداريب رأيته يدخل غرفتي ثم يجلس على كرسي قريب من منضدة مكياجي، وقد غمرت وجهه ابتسامة سعيدة. لقد كان يهوى التفرج على الممثلين وهم يصنعون مكياجهم ويلبسون ملابس تمثيلهم. وكانت نظرتنا إليه حينذاك تغنينا عن النظرة إلى المرآة، لأن تعبيرات وجهه وهو ينظر إلينا كانت تدلنا على ما إذا كان مكياجنا مكياجا ناجحا ومتقن الصنع.. أو أنه غير ذلك..!

ثم قال لي بعد قليل:

"اسمع.. إن الاسم هو **Vishneviy** بستان الكراز وليس **Vishnéviy** حديقة الكرز!".

وانطلق يضحك سعيدا منتشيا كعادته.

ولم أستطع في أول الأمر أن أفهم عما كان يتحدث، إلا أنه أخذ يكرر حرف ال المائل في نبرة موسيقية منغومة، كأنه كان يحاول أن يداعب بلطف تنغيمها تلك الحياة الجميلة السابقة التي لم تعد ضرورية بعد.. الحياة نفسها التي كان يحطمها تحطيما في روايته، في رقة ولطف ومن خلال الدموع وفهمت في هذه المرة الفرق الكبير بين المنطقين.. الرقيق اللطيف مع ذاك!

إن "حديقة الكرز" حديقة تجارية مقصود بها وجه الربح والكسب المادي.. أما "بستان الكرز" فبستان لا يعود على ذويه بشيء من هذا الذي يبتغيه التجار ومنتجو الكسب. إنه يخفي في أطوائه وفي جنبات ضلوعه.. في بياض أزاهيره البيضاء الناصعة التي تكسو أشجار كرزه.. الشعر العظيم الذي ينضح عن الأرستقراطية الغاربة.. إنه بستان نما وترعرع من أجل الجمال نفسه.. من أجل عيون عباد الجمال التي أتلف نفوسهم العشق وأضناها الغناء في كل ما هو حسن وما هو جميل. وليس أوجع للقلوب، ولا أضنى للأنفس من إتلاف مثل هذا البستان.. ولكن لابد مما منه بد.. لابد من إتلافه لأن اقتصاديات الحياة تريد ذلك وتقتضيه!

لقد كانت ملاحظات أنطون تشيكوف تبدو كأنها أحاجي وألغاز، ومع كونها كذلك كان لابد من انتزاعها منه انتزاعا. وكان هو أزهد الناس في إبدائها، ومن ثمة كان كثير التهرب من المخرجين ومديري المسرح الذين كانوا يتعقبونه ويلحفون عليه لكي يمدهم بملاحظاته ووجهات نظره التي إن فهموها سهل عليهم عملهم في رواياته. وقد كان الذي يرى تشيكوف وقد حضر أحد التداريب وأخذ مقعده منزويا منعزلا في الصف الخلفي، وبرز فيه مستحييا منطويا على نفسه، لم يصدق أبدا أن حضرته هو مؤلف الرواية والشاعر العظيم الذي ملأ اسمه الأسماع وعمر بمحبته القلوب. وقد كنا نحاول عبثا أن نجعله يتخذ معقده هذا بالقرب منا لكي نستشيره

ونتعرف رأيه فيما يبدو لنا من مشكلات.. لكنه كان ينفر من ذلك نفورا شديدا، ولا يستجيب لرجائينا على الإطلاق، فإذا أفلحنا في إجلاسه بالقرب منا أخذ يستغرق كعادته في هذا الضحك الذي كان يستحيل علينا أن نعرف له سببا.. وهل سببه أنه يدهش لجلوسه بيننا هكذا كأنه واحد من مديري مسرحنا أو لأنه كان يخترع من الوسائل ما يخدع به أولئك المديرين الفنيين ويستخفي به عن حبائلهم.. لقد كان لا يفتأ يقول لنا:

"اسمعوا.. لا تسألوني عن شيء، لقد كتبت الرواية، ولست مديرا مسرحيا ولا مخرجا.. إنني طبيب.. طبيب! أتفهمون؟".

ثم ينسرق منا ليستخفي في بعض الأركان المظلمة.. فإذا رأى ما لا يعجبه، أبداه في ملاحظة رمزية كان من أشق الأمور علينا أن نفهمها، فإذا فهمناها، عرفنا أننا جميعا لسنا شيئا بالقياس إلى ذوق تشيكوف، وحاسته الفنية المرهفة.. وأحسبني ذكرت من ذلك أمثلة طريفة فيما تقدم..

ونحن إذا قارنا بين حالة تشيكوف حينما يكون معنا في أحد التداريب على رواية من رواياته، وبين حالة غيره من المؤلفين تولانا العجب من تواضع هذا الرجل وتأدبه الجم.. ومن غرور المؤلفين الآخرين وشدة خيلائهم، وما يتولاهم من الزهو وهم يبدون ملاحظاتهم. مثال ذلك أحد المؤلفين الذين اقترحت عليه مرة اختزال حديث طويل– منولوج– يلقيه أحد الممثلين.. كان الكثير من عباراته برقشة بيانية لا داعي لها.. وكان ممكنا أن ينضغط في جملة أو جملتين بنفس المعنى بدلا من هذه الثرثرة كلها.. فما كان من حضرته إلا أن نظر إليّ متشامخا وهو يقول:

"اختزله كما يحلو لك.. ولكن.. لا تنس أنك ستكون مسئولا أمام التاريخ!".

هذا بينما اقترحنا مرة على تشيكوف أن يختزل مشهدا طويلا بأكمله في الفصل الثاني من "بستان الكرز" فإذا بنا نراه وقد شحب وجهه وعلته الصفرة، وبدا في أساريره الحزن، فخفنا أن نكون نحن الذين سببنا له هذا الألم.. لكنه لم يلبث

بعد لحظات أن راح يبتسم كعادته، وكأنه لا يدري لماذا طلبنا إليه اختزال هذا المشهد، ثم قال لنا وفي لهجته ما يشبه العتاب:

"اختزلوه. اختزلوه أنتم بالطريقة التي تحلو لكم!".

ثم لم يحدثنا عن هذه الواقعة بعد ذلك أبدا.. ومن يدري.. فلعله كان على حق في عتابنا والتثريب علينا لاقتراحنا.. أو إصرار المخرج مثلا.. على اختزال مشهد رائع أبدع هو في كتابته، وفي وجوده ثروة للمسرحية أي ثروة!

فبعد أن يترك هؤلاء الشبان فاريا محدثين جلبة شديدة وضوضاء تدخل شارولوتا المسرح حاملة بندقية، ثم ترقد في الحشيش المجفف، وهي تغني أغنية ألمانية مشهورة. ثم يدخل فيرس وهو لا يكاد يستطيع أن يجر قدميه، وقد راح يشعل أعوادا من الثقاب لكي يبحث عن مروحة سيدته التي سقطت منها في أكوام الحشيش. فها هنا يجري هذا اللقاء بين هذين المخلوقين البشريين الشقيين اللذين لا يجدان ما يتحدثان عنه.. وإن أرادا أن يتحدثا عن شيء ما ويتمنيان ذلك، لأن أي مخلوق بشري لا يستغنى عن الحديث إلى مخلوق بشري آخر.. وفي أي موضوع. وتشرع شارولوتا في الحديث إلى فيرس فتخبره كيف كانت تعمل في صدر حياتها في أحد المضامير الحيوانية.. أو السيارك، وأنها كانت تقوم بلعب السالتو مورتالي– بتلك الكلمات نفسها– التي تقولها في نسختنا في أول الفصل وهي على المنصة مع اشنجودوف وياشا والخادمة. ويرد فيرس على حكايتها اعتباطا وعلى البديهة بحكاية غامضة لا أول لها ولا آخر مما يذكره من مشاهدات الشباب حينما أخذ بعض الناس في عربة مغلقة إلى مكان ما، مصحوبا بأصوات فيها زعيق وصراخ وصفهما فيرس بأنهما كانا يشبهان رنين الجونج: كلنج– كلانج! ولم تفهم شارولوتا شيئا مما يقول.. لكنها مع ذاك تتلقف منه هذه العبارة فتهتف بها وترددها.. ويرددها هو معها: كلنج– كلانج. كلنج– كلانج.. كلنج.. كلانج.. ثم يتضاحكان هذا الضحك السعيد في حياتهما المتشابهة.. تلك البهلوانة.. وهذا الخادم العجوز

الطاعن في السن.. الذي ذهب عمره هدرا!

وهذا هو الذي أراد تشيكوف أن يختم به هذا الفصل.

ومثل هذا الختام الشادي بعد ذلك المشهد العاصف كان قمينا في رأينا بأن يهبط بدرجة حرارة الفصل كله فلا نستطيع أن نرفعها ثانية.. وها أنذا أدرك الآن أن الغلطة كانت غلطتنا نحن.. ما في ذلك شك.. وكان المؤلف.. واأسفاه هو الذي قاسى جريرتها. ودفع ثمن عجزنا! فماذا كان يصنع مؤلف عظيم مشهور آخر لو كان في مكان تشيكوف؟

الفصل الرابع والأربعون

مسرحية بستان الكرز



المؤلف والممثلون ذاقوا المر في إخراج هذه الرواية الرقيقة.. الاحتفال بيوبيل تشيكوف، ومشكلة الهدايا.. ضيق تشيكوف بالهدية البائخة التي قدمتها إليه الفرقة!.. (نرجو ملاحظة أن تشيكوف لم يكن يتقاضى أي مقابل مادي عن رواياته)... الموت يداعب تشيكوف في هذه الفترة.. الموت يخطفه قبل أن يشهد النجاح العالمي الساحق الذي ظفرت به الرواية.. المسرحية العظيمة التي لم يكتبها تشيكوف وكان يحاول بها الخروج عن الفن التشيكوفي الذي خلقه.. تشيكوف والوليمة التي أعدها للفرقة ولم يحضرها.. تشيكوف يرسل إليهم برقية بعد أن فر بعروسه!

هل من الضروري أن أصف إخراج رواية: "بستان الكرز؟" لقد مثلناها مرات لا

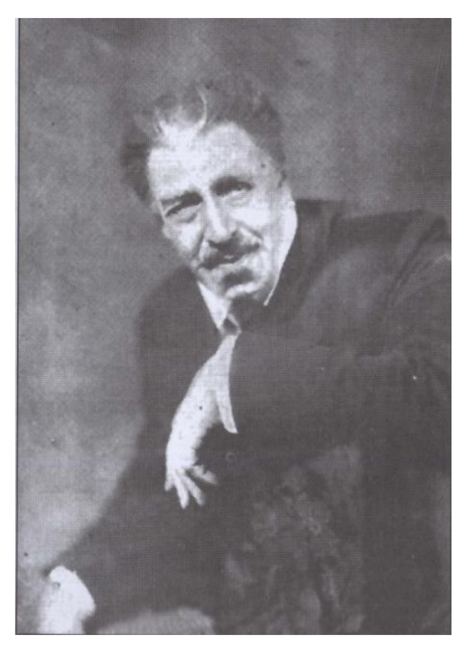
حصر لها في أوربا وأمريكا، ولكني سأذكر أطرافا من الحديث عنها لا لكي أتتبع خط تطور مسرح الفن بموسكو في إطارها، ولكن لكي أتحدث عن السنة الأخيرة في حياة تشيكوف، وعن وفاته أيضا، تلك الوفاة التي لا أهميتها الكبيرة ذات الأثر العميق في تاريخ مسرحنا.

لقد تم إخراج "بستان الكرز" بعد أن ذقنا المر ألوانا طوال إخراجها. فالرواية من الروايات الدقيقة ببنائها وموضوعها.. وهي في دقتها ورقتها أشبه بالزهرة الغضة التي تكاد تكسر عودها حتى تتعرض للذبول ثم الموت، ويذهب أدراج الرياح أريجها، ولا حياة للرواية ولا لأدوارها إلا إذا حفر المخرج وحفر الممثل معه، وتعمقا في الحفر بالدرجة التي تكفي للوصول إلى كنوز الروح البشرية الخفية التي يختفي في أغوارها عصب الرواية الرئيسي. ولقد حاولت بدافع من رغبتي الصادقة في مد يد العون إلى الممثلين، أن أخلق حولهم جوا لعله يلم شعثهم ويوقظ فيهم أخيلتهم الخلاقة. لقد كانت وسائلنا الفنية ومقدرتنا الداخلية لتحقيق روح خلاق آخر في تلك الأيام وسائل فطرية جدا ومقدرة لم تعد مدارجها الأولى. وكنت أستعين عليها بكل الطرق الجانبية الممكنة، وأخترع لها كل لون من ألوان رسم الحركة المسرحية (الميزانسين) وأتوسل إليها بكل شيء.. حتى بغناء البلابل وشدو الطيور ونباح الكلاب.. وكنت أغالي في شحن المسرح بالأصوات المختلفة حتى لقد تضايق تشيكوف نفسه، بالرغم من أنه كان مولعا بترديد هذه الأصوات على المنصة. أما كيف أظهر تضايقه فقد كان ذلك بطريقة ظريفة هي الأخرى.. لقد أخذ يقول:

"إن بطل روايتي يقول لأحد شخوصها الآخرين: "لله ما أبدع هذا السكون!" وهو يقولها لها في صوت ساكن وادع يكاد يكون نبسا حتى لأستطيع أن أسمعه! ثم هو يقول له: يا للسكون الشامل.. والجلال الذي لا تصدعه حركة! إنني لا أسمع صوتا.. أي صوت.. حتى ولا صوت أي طائر، ولا نباح أي كلب، ولا سقسقة أي عصفور، ولا صرير أي مركبة، ولا.. صليل أي صرصور!!".

وإياك أعني.. واسمعي يا جارة!

ولم أكن أحسب، ولا كان نيميروفتش دانتشنكو يظن، أن الحفلة الأولى ستكون حفلة ناجحة من حيث الإخراج ومن حيث الفن. بل كنا نعتقد.. بل نخشى.. أن تتسم الرواية بالملل.. والثقل.. ولا أقول: ثقل الدم.. أو ثقل الظل! مع أن نجاحها كان شيئا ضروريا. كان لابد أن تنجح بأي ثمن، وتنجح نجاحا هائلا لأن صحة تشيكوف كانت على حافة الهاوية، ولم تكن تحتمل سقوط الرواية.. فسقوطها معناه موته.. والقضاء عليه. ومن ثمة فقد قررنا انتهاز فرصة الاحتفال بيوبيل تشيكوف الأدبي، وجعل حفلة افتتاح "بستان الكرز" في نفس



ستانسلافسكي في دور جاليف

في رواية بستان الكرز

يوم ذلك الاحتفال. وكان سبب تقديرنا هذا بسيطا.. ويتخلص في أن الممثلين إذا لم يستطيعوا أن يظفروا للرواية بالنجاح المنشود تكون حجتهم في ذلك أن

ظروف اليوبيل غير العادية.. وهي الظروف التي لم تستطع صرف أنظار الجمهور عن المؤلف– الرجل العظيم الخالد وصاحب المناسبة– وتحويلها إلى الممثلين والتمثيل، هي السبب في عدم ظفر الرواية بهذا النجاح.

ولكن اليوم المحدد للاحتفال بيوبيل تشيكوف كان قد اقترب بصورة مزعجة ولما نفرغ من إخراج الرواية بعد. وفضلا عن ذلك فقد كان واجبنا أن نعد هدية سنية تليق بمقام صاحب المناسبة، وصاحب الفضل علينا. وكانت هذه مشكلة تستعصى على الحل. ولقد قمت بزيارة جميع محال بيع الآثار والتحف القديمة عسى أن أجد فيها ما يصح أن يكون هدية مناسبة، لكنني لم أجد في غير محيط المخرمات والمطرزات شيئا ذا قيمة.. وعلى هذا لم يكن بد من تزيين إكليل اليوبيل بهذا القماش الثمين المطرز.. ولعل حجتنا في ذلك أن تكون هديتنا هدية فنية وثيقة الصلة بالفن.

وقد خاب ظننا.. فقد كانت هدية تافهة.. ولم تغب تفاهتها عن بال تشيكوف لحظة واحدة. ولا أنسى ما قاله لي عقب انتهاء الحفلة مثربا عليّ:

"اسمع! إنها هدية عجيبة حقا.. لكنها قيمنة بأن تحفظ في متحف!".

وقد أجبته مرتبكا:

"وماذا كنت تفضل أن نهدي إليك.. أنطون بافلوفتش؟".

وبعد أن فكر لحظة قال:

"مصيدة فيران يا سيد كونستانتين! اسمع.. إن الفيران لابد من مقاومتها والقضاء عليها!".

ثم استغرق في ضحك سعيد متواصل كعادته! ولما فرغ من ضحكه قال:

"اسمع! لقد أتحفني كوروفين بهدية ظريفة!".

وسرني هذا فسألته:

"وما هي؟".

فقال: "غابات وسنانير لصيد السمك!".

ثم عاد إلى ضحكه.

وهكذا عرفت أن شيئا مما أهدى إلى تشيكوف لم يرقه، ولم ينزل من نفسه المنزلة التي تسر الشاعر الأديب الفنان– ولا أقول الطبيب! بل عرفت أن بعض هذه الهدايا قد غاظه.. إن لم يكن قد ساءه لتفاهته، ولأنه شيء عادي مألوف.

"اسمع! يجب ألا يهدي الإنسان إلى كاتب قلما فضيا ومحبرة قديمة وإن كانت طرفة من طرف القدامى!".

"حسن.. وماذا إذن يصح أن يقدمه الإنسان إلى هذا الكاتب؟".

"قطعة لا لزوم لها من ماسورة كاوتشوك! اسمع: أنا طبيب. ويمكن أن يهدي إليّ بعض الجوارب! فزوجتي لا تستطيع رعايتي بقدر ما يجب عليها. فأنت تعلم أنها ممثلة.. ولهذا فهي تتركني ألبس جوارب ممزقة دائما.. وإذا قلت لها مثلا: "اسمعي.. إن إبهام قدمي اليمنى تبرز من الجورب لأنه مقطوع" قالت لي: "إذن البس هذه الفردة اليمنى في رجلك اليسرى!" وهذا كلام مضحك لا يمكن أن يستقيم أبدا..".

ولا يكاد يفرغ حتى يستخرط في ضحك عميق يكاد يمزق صدره!

إلا أنه لم يكن يشعر بشيء من تلك السعادة في يوم يوبيله.. وكان يبدو أنه كان يلمح نهايته في أطواء الغيب. ففي نهاية الفصل الثالث رأيناه يقف في جانب من المنصة أصفر شديد الصفرة، شاحبا شديد الشحوب، وقد أخذت الكحة تنتابه بقسوة وفي عنف، وهو لا يستطيع حبسها، بينما كانت الهدايا تنهال عليه، والخطب التي تشيد بذكره وبأعماله الأدبية الخالدة تملأ أذنيه.. ولعلها كانت تملأ

رئتيه أيضا... تكافح عن أديب روسيا العظيم كي تنقذه من الموت بلا جدوى! لشد ما تملكنا الفزع، وغاصت قلوبنا في الصدور عندما رأينا هذا! لقد صاح أحد المتفرجين بتشيكوف يرجوه أن يجلسه، لكنه لم يصغ.. بل شد كتفيه شدا، وظل واقفا وهو يكح ويبتسم في أثناء اليوبيل كله.. ذلك اليوبيل الذي طالما سخر منه وضحك عليه في كثير من أعماله الأدبية وهو في ليلته تلك لم يستطع أن يحبس ابتسامته! وقد وقف واحد من خيار الأساتذة الروس يلقي كلمته في اليوبيل، فيكاد يقتطف نفس الكلمات التي حيا بها جاييف مكان حفظ الملابس في الفصل الأول من "بستان الكراز" قائلا:

"أيها العزيز المحترم احتراما كثيرا أنطون بافلوفتش تشيكوف، (واسم تشيكوف هنا يأتي بدلا من مكان حفظ الملابس في جملة الرواية) إني أحييك!".

وهنا رأيت تشيكوف يحدجني بنظرة لها معناها.. لقد فطن إلى هذا الاقتباس، لأني كنت ألعب جاييف، وقد ابتسم وهو ينظر إليّ ابتسامة بائسة.. شقية!

لقد كان نجاح الرواية، ونجاح اليوبيل، نجاحا أشبه بنصر كبير مكتسح.. إلا أنه مع ذاك كان يملأ الصدور برائحة جناز! لقد كانت أرواحنا منقبضة.. ثقيلة.. كأنها تنوء بحمل كريه!

وبالرغم من نجاحنا.. إلا أننا أحسسنا كأنه ليس إلا نجاحا متوسطا.. وعزونا ذلك إلى أننا لم نحسن إظهار كل ما في الرواية من محاسن.

بل لقد مات تشيكوف.. وأ أسفاه عليه.. ورحمة له.. حتى قبل أن يشهد بعينيه آخر مسرحياته وهي تنال نجاحا عالميا شاملا.. مسرحيته: بستان الكراز.. البستان الممتلئ بالورود اليانعة حقا!

ولم يكد ربيع عام ١٩٠٤ يقترب، حتى كانت صحة تشيكوف تزداد سوءا وتأخرا. فقد ظهرت أعراض المرض الخبيث لا في الرئة فقط، بل في المعدة وفي القولون كذلك. وتشاور الأطباء فقرروا إرسال تشيكوف إلى بادنويلر.

وأخذ يستعد للسفر خارج روسيا بالفعل. ورحنا جميعا نتردد عليه لزيارته زيارات متعددة بقدر ما نستطيع، لنتزود منه نظرات المجد والخلود، أو قل نظرات الوداع.. إلا أن صحته لم يقلل من حبه للحياة، وشغفه بمباهجها لم يبارحه التزود منه بتلك النظرات! والعجيب أن شعوره بانهيار صحته لم يقلل من حبه للحياة وشغفه بمباهجها لم يبارحه لحظة قط.. لقد كان مشغوفا أشد الشغف بمشاهدة تداريب رواية لميترلنك لم نكن قد فرغنا من إخراجها بعد.. وكان دائم السؤال وهو في فراش المرض.. فراش الموت.. عنها. وكان يلح في إرسال نماذج المناظر إليه ليراها بنفسه..كما كان يلح في الإطلاع على رسم حركة الرواية. الميزانسين.. فهل كان يشاهد تمثيل الرواية بروحه؟

لقد كان هو نفسه يحلم بكتابة رواية ذات صبغة جديدة كل الجدة بالنسبة إليه.. والحقيقة أن مشروع تلك الرواية الجديدة لم يكن له صلة بمشروعات رواياته السابقة.. إنه لم يكن مشروعا تشيكوفيا.. إذا صح أن نعبر عنه هذا التعبير! والموضوع يتلخص في أن رجلين كانا يحبان امرأة واحدة حبا يملك عليهما زمام قلبيهما.. وكان أحد الرجلين زوجا لهذه المرأة، وكان الرجل الآخر صديقا حميما لهذا الزوج. وهكذا كان يجمعهما حب مشترك، وتفرق بينهما عوامل غيرة شديدة كثيرا ما أحدثت ألوانا من سوء التفاهم الشديد.. ويحدث أن يقوم كلا الرجلين– الزوج المحب والعاشق العميد– في رحلة استكشافية في القطب. ويصور الفصل الأخير من هذه الرواية العجيبة سفينة كبيرة حاصرها الجليد وأحاطت بها هيارات الثلوج الضخمة.. وتنتهي الرواية بأن يرى كلا الرجلين رؤيا بيضاء تقفز متواثبة فوق الجليد من بعيد.. وليس يخفى أن هذه هي روح الحبيبة المشتركة.. أو رمز المرأة التي يحبانها.. لقد توفيت بينما هما في هذه الأصقاع القطبية.. وفي ورطتهما هذه الجليدية.. وفي ورطة حبهما أيضاً.

فهذا هو كل ما تركه تشيكوف من تلك المسرحية التي لم يكتبها أبدا.

لقد كان تشيكوف في الواقع شخصا ظريفا يحب المزاح المادي ويهوى الدعابة العملية. وكانت روحه روحا لطيفة.. كأرواح صبية المدارس. لقد كان في تلك الأيام القلقة السابقة على أيام الثورة يركب عربة مكشوفة (فيتونا) وقد أمسك في يديه قرعة كبيرة مما تعود الناس أن يجعلوا فيها أنواعا طيبة من الطرشي (!) وكان إذا لقى أحدا من رجال البوليس استوقف السائق وهتف برجل البوليس ليدفع إليه بالقرعة التي لفها بأوراق وأحكم ربطها بالدوبار.. ثم يأمر السائق بمواصلة المسير.. فإذا فعل.. وابتعدت العربة قليلا عن رجل البوليس استدار ليقول له: "أيها الشرطي.. إنها قنبلة.. بمبه!" وهنا كنت ترى الشرطي المسكين يضطرب ويسقط في يديه، وهو ممسك بالقرعة بعيدا عن صدره في حرص وذعر مخافة أن تنفجر فتقتله، سواء إذا ألقى بها بعيدا عنه أو ظل حاملا إياها.. لأنها شر مستطير في الحالين.. أما تشيكوف.. وأما من يكونون معه.. فينظرون إلى الشرطي وهم يضحكون من أعماق قلوبهم.

وفي أثناء تداريب الربيع دعاني تشيكوف، أنا ونفرا من الأصدقاء والزملاء من ممثلي الفرقة ومديريها، كما دعا معنا عددا آخر من أصدقائه وأقربائه لتناول العشاء في منزله. وذهبنا جميعا.. ولاحظنا أن حركة غير عادية كانت تملأ البيت.. وأن رسوما أشبه بالرسوم الدينية كانت تجري على قدم وساق.. ماذا؟ لا ندري!

وكان أكبر ظني أنه يعد لنا مفاجأة.. ولعله قد فرغ من كتابة مسرحية جديدة أقام من أجلها هذه الوليمة (الرسمية!).

ولعب الفار.. أو قل لعبت الفيران كلها في عب غيري من المدعوين.. فربما يكون تشيكوف قد أعد لنا مخرزا.. أو (ملعوبا) من (ملاعيبه) بأن يكون العشاء في بيت فشنفسكي.. وليس في بيته هو.. فليس معقولا أن يشغل كل من في بيته لخدمة كل هؤلاء الضيوف وهو في حالته الصحية التي نعرفها. ومن ثمة قمنا جميعا وتوجهنا إلى بيت فشنفسكي.

واكتمل عددنا..

وظللنا ننتظر تشيكوف.. ومضت ساعة بتمامها.. لكنه لم يأت. وكان الطعام، الذي كان ساخنا، قد أخذ يبرد.. بل أوشك أن يتجمد من شدة البرد.. واتصلنا بمنزل تشيكوف تليفونيا.. لكن أحدا لم يرد علينا..

وقلقنا.. وخفنا أن يكون مكروه قد أصاب حبيبنا!

ولم يطمئنا إلا برقية وصلت وعرفنا أنها من تشيكوف.. إذن فلم يصبه مكروه والحمد لله!

ولكن البرقية ليست من تشيكوف وحده! إنها من تشيكوف ومن أولجا كنبر.. وهما يسألاننا أن ندعو لهما بشهر عسل سعيد!

لقد قرر تشيكوف أن (يعتق!) من مراسيم الزواج المعتادة.. فجمع كل أحبابه وأصدقائه وأقاربه في هذه الدار.. ولم شملهم بشمل رجال الدين (المأذون).. وأعد لهم هذه الوليمة الفاخرة ليشغلهم بها عن نفسه.. وليهرب هو بعروسه بعيدا عن هذا المكان الزائط.. وليقوم في رحلة نهرية سريعة في نهر الفولجا والأوكا.. دون أن يعكر عليهما صفوهما أحد منا.. نحن معاشر (العواذل!)..

فهذا هو مزاح تشيكوف المادي..

وهذه هي دعابته العملية!

الفصل الخامس والأربعون

ستوديو يوفارسكايا



الفن الأصيل هو الفن الذي ينقلك من السطح إلى الأعماق، من الظاهر إلى الروح.. يجب أن يعني كل ممثل بمحتويات دوره الداخلية قبل عنايته بالسطح.. التمثيل قسمان: أصيل وقوالب، فاحذر القوالب إن أردت أن تكون فنانا حقا.. المؤلف يبحث عن أصول فن التمثيل في أصول فن المثالة وفن الموسيقى وفن الباليه، لماذا؟... وجوب عناية الممثل برشاقة جسمه وسلاسة صوته دائما.. قد يكون العيب في صوتك سببا لا تعرفه.. مع المخرج والممثل العظيم مييرهولد مرة ثانية.. البحث عن الجديد المجهول يقتضي إنشاء ستوديو يكون مسرحا كاملا لإجراء التجارب في الفنون المسرحية لا يلتحق به إلا الممثلون الناضجون.. جميع الأخطاء القديمة تتكرر.. جهود جبارة وتضحيات كبيرة يقوم بها قوم يعرفون قيمة المسرح ويقدرون رسالته... البحث في روسيا كلها عن الخامات البشرية والمادية

التي يحتاج إليها الأستوديو... الثورة الروسية الأولى... المؤلف يتعرض لخسائر مالية وأعباء مادية لم يتحملها أحد من جنود المسرح في أي أمة من الأمم... التداريب تبدأ في بوشكينو بإشراف ميبرهولد.. الفرار من المذهب الواقعي والألوان المحلية... ثمرة التجربة إجادة في المشاهد القصيرة وخيبة أمل في الروايات الدرامية الكبيرة..

حدث حادث صغير في مكان ما، كان له أعمق الأثر في نفسي. فبينما كنا نخرج مسرحية "الأعمى" للكاتب البلجيكي ميترلنك، وذلك في إحدى الأمسيات، حدث أن احتجت تمثالا منحوتا للكاهن الميت الذي كان القائد الروحي وراعي شخصية "الأعمى" العاجز في المسرحية. ومن ثمة دعوت أحد النحاتين من رجال المدرسة الحديثة المعتادة لكي يصنع التمثال المطلوب. وقد جاء الرجل ليرى نموذج التمثال والرسوم التي وصفناها. وأطلعته على خطة الإخراج، تلك الخطة التي لم أكن أنا شخصيا راضيا عنها كل الرضا. وأدهشني أن يبدي المثال رأيه فيما طلبنا إليه في لهجة جافية فيها الكثير من عدم الاهتمام أو المبالاة، مما كان معروفا عن أولئك الفنانين الشباب المغرورين من أهل البدع في ذلك العهد.. وأن يقول لي في صلف وبأنف معقوف من الكبر إن التمثال الذي يصلح لتلك الخطة من الإخراج يجب أن يصنع كما تصنع عرائس الأطفال من القماش المحشو بنسالة الكتان! ثم انصرف بعد أن نظر إلينا شزرا، وبدون أن يكلف نفسه تحيتنا بأي تحية!

فيا للاحتقار؟!

لشد ما أثرت فيّ هذه الحادثة في ذلك الوقت، لا لما أبداه هذا الوقح من الزراية الشديدة.. لكن لما شعرت في كلامه من الصدق.. والجد، ولما تبينته من أن مسرحنا.. وا أسفاه.. قد ضل الطريق، وجار عن القصد! إننا لم ننفك نسلك في فننا سبيلا واحدة! نفس السبيل! فلا جديد ولا تجديد.. غير هذه السبل القديمة التي عافتها النفس ومجتها الأذواق، لتكرارها. لقد كانت أضواء أنطوان تشيكوف

في طريقها إلى الانطفاء... وكان مما لا يخفى على أحد أنه لن يعيش لنا طويلا ليمدنا بفيض رواياته.. حتى روايته الأخيرة التي اعتزم أن يكتبها بعد بستان الكراز لم يكن مقدرا لها أن ترى الضوء. وكان هو نفسه، وا أسفاه عليه، لا ينفك يردد قوله:

"لقد كتبت كثيرا.. وكثيرا جدا بالفعل.. لقد كتبت مكتبة بتمامها. ثم أنا لست كاتبا مسرحيا.. والكاتب المسرحي الحق هو هاوبتمان... أو نيدنوف[١]".

وكان هذا الذي لا يفتأ يقوله ولا يكف عن ترديده علامة شر لنا.. وكأنه كان يحس ضعفه ويؤمن بعاقبته وسوء منقلبه، فلم يكن يؤثر أن يتحدث بجديد عن روايته الجديدة.. بل كان يصرف عنها الحديث كلما حاول أحدنا أن يسأله عنها، بمزحة أو نكتة أو نادرة جميلة.

وكان يعد نفسه في الوقت ذاته، وبوصفه أحد المساهمين في مسرحنا، مضطرا للعمل في سبيله بالكتابة له على الأقل. ومع هذا فلم يكن إلا عدد قليل جدا منا يفكرون في المستقبل، ويعملون له حسابا. لقد كان المسرح يسير في طريق النجاح المضمون، وكان الجمهور على الدوام لا يجد في مسرحنا من الأمكنة ما يتسع لإقباله.. وكان كل شيء يدل على استمرار هذا النجاح، ويبشر بدوام ذلك الإقبال. ولكن نفرا منا قليلا فقط.. هو الذي كان يشك في دوام الحال.. ودوام الحال من المحال كما يقولون.

لقد كان لابد من عمل شيء ما للمسرح وللممثلين جميعا.. بل للإنسان نفسه بوصفه مديرا مسرحيا فنيا فقد مثله الأسمى وبوصفه ممثلا تحجرت روحه وفقدت شعاعها الخلاق.. لقد أخذت أشعر أنني كلما ظهرت على خشبة المسرح ظهرت عليها فارغا من كل ما كنت أمتلئ به من ذخائري الروحية. وليس في يدي غير هذه

---

(١) **Hauptman** أعظم كاتب مسرحي ألماني (١٨٦٢– ١٩٤٦).

و **Naidenov** كاتب مسرحي روسي أعرف بفنه من تشيكوف (١٨٦٣– ١٩٢٣)– "د. خ".

المظاهر المسرحية الصناعية الزائفة.. مجردا من حماستي القديمة الدافئة.. بل المتأججة. إن الفن يصبح في مثل هذه الظروف مجرد مهنة كما يصبح التمثيل الآلي مجرد شقاء وتعذيب للنفس. لا لا.. إن خيرا للإنسان أن يعمل في رصف الشوارع بالظلط من أن يستمر في أعماله المسرحية وروحه مكبلة بهذه الشعوذات.

ومن ثمة تعاودنا تلك الفترة من البحث والتنقيب التي يصبح فيها الجديد الطريف هدفنا الأسمى الذي لا هدف لنا غيره. الجديد من أجل الجديد لأنه جديد. الجديد الذي لن تعثر عليه عميق الجذور في فنك أنت فحسب، بل في فنون الآخرين أيضا. في الأدب. في الموسيقى. في التصوير. إنني لأقف أمام صورة لفروبل (**Vrubel**) أو لأحد غير فروبل من المصورين المحدثين، فأستطيع وفقا لما ألفته من عادات المخرج والممثل أن أدمج نفسي في إطار الصورة بالفكر، وبهذا أدخل فيها لكي أسبح في جوها وتتدفق في أصلابي دماؤها حتى أصبح جزءا منها.. وليس هذا كله (من الظاهر!) فقد كما يقول الصيادلة.. ولكن من الداخل.. من الأعماق.. بل من صميم فروبل نفسه. ولكن المحتويات الداخلية التي تعبر عنها الصورة محتويات غير محدودة، ثم هي محتويات غير واضحة ولا ملموسة ولا يدركها الشعور.. وأنت لا تكاد تحس بها إلا في لحظات خاطفة.. نادرة.. من لحظات الإلهام الروحي.. ثم أنت لا تكاد تحس بها حتى تتلاشى وتصبح نسيا منسيا. ثم أنت تبدو في مثل هذه اللحظات من لحظات الإلهام الأعلى كأنك تترك فروبل يسري فيك.. في كل جارحة من جوارحك، وفي كل عضلة من عضلاتك، وإشارة من إشاراتك، وفي جميع أوضاعك.. وهنا ترى أن ذلك كله هو الذي يبدأ في التعبير عن كيان الصورة الداخلي.. عن روح الصورة. وهنا أيضا تتذكر ما عثرت عليه تذكرا عضويا، وتحاول أن تنقله إلى المرآة التي تعينك على أن تؤكد لنفسك تلك الخطوط التي عبرت عنها بجسمك.. ومع هذا.. فما أظرف أن تجد أن العجب يستولي عليك.. فتقف أمام المرآة مذهولا مشدوها.. لأنك لا تجد من نفسك إلا كاريكاتيرا مضحكا لفروبل يلوح في المرآة خجلانا مستحيا يود أن

يتوارى.. إنك ترى الصورة المتكلفة القديمة.. المشفوفة.. الكريهة.. الصورة الصناعية التي تبدو في أثمال وتلبس المزق!

وهنا.. نعود إلى الصورة الأصلية من جديد. ومن جديد تقف أمامها لتشعر– من جديد أيضا– أنك تعبر عن محتوياتها الداخلية بطريقتك أنت. إلا أنك هذه المرة تختبر نفسك على ركيزة من عواطفك أنت، وانفعالاتك أنت.. لا انفعالات أحد غيرك. إنك تنظر إلى نفسك بنظرك الداخلي.. ومع هذا.. فوا أسفاه!.. إنك تتبين مرة أخرى الصورة الكاريكاتورية لفروبل.. الصورة القديمة المتكلفة.. المشفوفة.. الكريهة التي تبدو في أثمال.. وتلبس المزق! ولعل أعظم ما تفوز به هو أن تضبط نفسك وأنت تقلد الخطوط الخارجية للصورة التي رسمها فروبل، ناسيا كل النسيان روح الصورة وكيانها الداخلي. وأنت في تلك اللحظات تشعر كأنك موسيقار تلعب على آلة موسيقية محطمة أو ممزقة الأوتار. أو أنك شخص مشلول.. مصاب بالفالج.. يحاول أن يعبر عن فكرة جميلة.. لكن صوته ولسانه لا يستطيعان أن يحدثا– بالرغم منه– إلا أصواتا خشنة كريهة مبحوحة يعافها السمع وتتقزز منها الأذن. وهنا.. ربما قلت لنفسك: كلا.. إن المشكلة أقوى من أن أحلها لأن الناس الذين يصورهم فروبل ناس روحيون أكثر من اللازم.. ناس غير ماديين.. ناس معنويون. إنهم ناس لا تربطهم بجسم الإنسان المعاصر أي صلة.. الإنسان المعاصر الحقيقي المتخم بالأكل والشرب.. الإنسان المحدد المعالم، المادي الصورة.. الذي لا تتغير خطوطه ولا تتبدل. وأنت لا تستطيع أن تقتطع شيئا من كتفيك لكي تنحدر بهما ذلك الانحدار المائل الذي تراه في كتفي صورة فروبل. ولن تستطيع أن تجعل لذراعيك أو ساقيك أو أصابع يديك ذلك الطول كله.. ثم أنت لن تستطيع أن تبرز خط الوسط.. وخطوط الخصر.. مهما حاولت ذلك.. لتبدو أنيقا رشيقا كما يبدو الإنسان الأعلى الذي صوره فروبل.

ثم تكون لحظات أخرى، لحظات تشعر فيها بالجرأة والشجاعة وجسارة القلب. فتراك تفكر تفكيرا مختلفا. وتراك تقول لنفسك: كلا. إن السبب لا ينحصر

في أن جسومنا جسوم مادية.. بل لأنها جسوم لم تدرب.. جسوم غير قابلة للتشكل والانطراق.. جسوم غير قابلة للتعبير.. إنها جسوم تعودت حاجيات الحياة اليومية، ومن أجل هذه الحاجيات اليومية اتخذت أوضاعا وأشكالا معينة ضرورية لا تتعداها للتعبير عن أحاسيس الحياة اليومية هذه. أما تجارب المشاعر العليا المعنوية ووسائل التعبير عنها تعبيرا مسرحيا فلن تجد لها مكانا في هذه المجموعة الكاملة من القوالب الجامدة التي علاها الصدأ وتراكم عليها التراب.. القوالب التي لم تعد صالحة للتحول.. القوالب المشفوفة التي لا تجديد فيها ولا ابتكار.. القوالب التي لا تصلح إلا للعرض المتكلف المفتعل ومواكب الشعوذة التي يمشي فيها البهلوانات مشيا متخلجا مترنحا غير طبيعي.

إنك إذا أنعمت النظر في حركات الفنانين وإشاراتهم وجدتها تنقسم قسمين، قسما طبيعيا عاديا يفيض بالحياة المألوفة، وهذه هي الحركات التي يستعملها الناس بدون كلفة في حياتهم العادية اليومية.. وقسما آخر كله شذوذ وكله تكلف، لأنه هو القسم الذي يقوم الناس فيه بتقليد غيرهم.. أو تقليد شيء لا يحسنونه ولا يمكنهم أن يعيشوا فيه. وأكبر الظن أن عدوى هذه الحركات المتكلفة غير العادية جاءتنا من التشبه بالمغنين الإيطاليين، ومن الصور الزيتية الرديئة، والرسوم القبيحة الرخيصة، و(الكارت بوستال) التجاري الذي لا ذوق فيه. تلك الصور الحوشية التي لا يمكن مطلقا مقارنتها بما في صور فروبل من سمو روحي ومعنى شريف هو أرفع ما في النفس الإنسانية من معاني الرفعة والجلال.

عند هذا عدت إلى فن المثالة أنقب في أصوله عن الفن الجديد.. فن التمثيل.. عدت إلى فن المثال أفتش في جذوره عن فن الممثل. إلا أنني لم أفز منه بطائل. فوليت وجهي شطر الموسيقى، محاولا أن أعكس أنغامها بجسمي وحركات خطوي. فما زدت اقتناعا إلا بأننا قد تسممنا بحركات الباليه وتخلجات الأوبرا.

وهنا جأرت إلى ربي: "يا إلهي! هل معقول أن تكون قد كتبت علينا– نحن

فناني المسرح- بمقتضى مادية جسومنا- ألا نتعدى المذهب الواقعي الخشن نحيا ونموت فيه- دون أن نتعداه إلى شيء آخر؟ هل فرض علينا ألا نجاوز تلك الحدود والآفاق المحصورة التي حبس المصورون الواقعيون في نطاقها أنفسهم في قديم الأزمان والآباد دون أن نخرج منها إلى آفاق جديدة؟ أيمكن ألا نكون إلا طلائع في ميدان فنون المسرح.. وطلائع فقط.. لا يملكون أن يحدثوا عهدا ذهبيا لهذه الفنون الرفيعة؟

"ثم ما هو هذا الباليه.. هذا الفن الرفيع السامي في صورة أبدع ممثليه: تاجليوني ودنكان وبافلوفا؟ أليس بينه وبين مادية الأجسام كمال انقطاع؟ وهؤلاء الرياضيون الذين يطيرون كالحمام من أفق إلى أفق... وكأنهم قطع المطاط.. ما بالهم؟ إنك لا تكاد تصدق أن لهم جسوما مادية جامدة مثل جسومنا. ألا يكون معنى هذا أننا نحن أيضا نستطيع أن نتخلص من مادية أجسامنا وثقلها الذي يحرمنا تلك الرشاقة والليونة والمطاطية- غير المفتعلة طبعا؟ هذا شيء يجب أن نجدّ وراءه حتى نحققه!".

وشرعت في الحال، وفي صميم الليل، أجرب جسمي وأدربه.. وكان هذا شبيها بما جربت فمي ودربته عليه في أوليات حياتي في منزل والدي.

وشرعت كذلك ألقي بالي إلى صوتي الذي أهملت العناية منذ عهد طويل. وكنت لا أنفك أسائل نفسي إن كان جرس الصوت الإنساني جرسا ماديا ثقيلا بحيث لا يمكن أن يعبر به صاحبه عن الأشياء المعنوية المجردة، والمعاني الرفيعة، والأغراض النبيلة؟ وكيف، وهذا هو تشاليابين الذي كان يرتفع بنا إلى أعلى عليين حينما ينشد أو يطرب في ذلك الزمان، حتى طبقت شهرته الخافقين، وأصبح اسمه في كل قلب وعلى كل لسان. ألم يبلغ في دنيا الإنشاد ما ننشده نحن في دنيا المسرح؟ لقد كنت أسمع صوته يتردد في أذني، يأتيني من عالم الغيب وهو يقول:

"ولكن هذا كان في دنيا الغناء... في عالم الأوبرا والموسيقى!".

وكنت أنا أرد على هذا الصوت المداعب قائلا:

"وماذا في ذاك؟ ألا يمكن أن يبلغ الحوار المسرحي هذه المرتبة من الموسيقى؟".

وحاولت ذلك بالفعل. وشرعت أجرب نظرية الكلام والتحمس في إلقاء الشعر، لكنني سرعان ما لمحت الشبح المعهود.. أو الصديق اللدود.. القالب المسرحي المفتعل.. الذي كله صنعة وكله تكلف. وكنت كلما غلوت في الجري وراء نقاء الصوت ازداد تعثري في الشعوذات الصوتية التي كانت تحاول أن تحل محل النغمة الطويلة، النغمة الهزازة الموسيقية، فيما أنشده من جمال الصوت أو تجميله. وهنا لم يسعني أن أهمل هذه المحاولة البشعة، وأن أعود إلى التكلم في سهولة وبساطة.. إلا أن هذا أيضا أسفر عن الحديث العادي المألوف... الحديث المستعمل في الحياة اليومية العامة.. الحديث الذي لا يمكن أن يتحدث به الفنان عن الحب المثالي، ولا يعبر به عن الحزن المخامر، ولا يصور به أسرار الكون، ولا يندمج به في عالم الأزل والخلود.

ولكن الإنسان في لحظات الإلهام، ووفقا لأسباب لا تدركها أفهامنا، لا يستطيع أن يفهم صورة الكلمات نفسها، لكنه يفهم المعنى العميق الذي تنطوي عليه.. وهنا يجد الإنسان البساطة والنبالة اللتين كان ينشدهما ويبحث جاهدا عنهما. وفي هذه الدقائق يشعشع الصوت ويرتد وتكون له طلاوة وحلاوة وموسيقى. فمن أين يأتي ذلك يا ترى؟ إن هذا سر من أسرار الطبيعة التي تستطيع هي وحدها أن تنتفع من جهاز الصوت الإنساني كما ينتفع الموسيقار الموهوب من آلته الموسيقية. إن الطبيعة وحدها هي التي تستطيع أن تسمعك الصوت القوي الشجي مما لا صوت له. وإليك هذه القصة التي توضح لك ما أريد.

حدث مرة أن كان في فرقتنا ممثل لا يلائم صوته أغراض التمثيل على الإطلاق، لضعف شديد فيه، ولأنه لا يكاد يسمع من الصالة. ولم يكن يجدي في معالجة صوته شيء أبدا.. لا الغناء ولا الآلات.. ولا البوق نفسه. وفي يوم من الأيام، بينما كنت أنا وهو نسير بين جبال القوقاز، خرج علينا عدد من كلاب

حراسة الغنم تنبحنا وتتحفز بنا.. فهل تدري ماذا حدث؟ لقد أخذ الفزع صاحبي هذا فراح يزعق ويصيح صياحا عاليا مدويا حتى لقد كان يسمعه الناس على بعد ميل من مكاننا الذي كنا فيه. وهكذا ثبت أن له صوتا قويا عاتيا.. إلا أن الطبيعة وحدها هي التي كانت تحسن استخدامه والانتفاع به والسيطرة عليه.

وعندما أدركت ذلك أنشأت أقول لنفسي: "إن هذا يعني أن سر الصوت ينحصر في الإحساس والانفعال. فإذا انفعل الإنسان وشعر بأحاسيسه انطلق صوته من تلقاء نفسه!".

وحاولت أن أحس انفعالاتي، وألهم نفسي، إلا أن هذا لم يحدث غير اعتصار في حلقي وتشنجات في جسمي. فحاولت أن أدخل في صميم كيان كلماتي.. لكنني لم أحصل على نتيجة ما.. اللهم إلا كلاما عميقا ثقيلا يهرف به عالم (عبيط!) أحمق.. أو رجل متعالم و (على نياته!).

وفي خلال هذه الفترة التي كنت مستغرقا فيها في تلك الأبحاث تقابلت مرة ثانية مع الصديق فسيفولود مييرهولد الذي كان يوما ما أحد ممثلي مسرح الفن بموسكو والذي كان قد تركنا في السنة الرابعة من عمر مسرحنا ليعمل في الأقاليم حيث كون له فرقة تمثيلية تعرض ما كنا نحن نقدمه من مسرحيات أول الأمر، ثم أخذت تقدم روايات جديدة كان ميرهولد يتولى إخراجها على نفس الأسس والأطوال التي كنا نسير عليها. وكان ميرهولد هو أيضا، وفي هذه الفترة بالذات، ينشد شيئا جديدا في الفن.. شيئا أقرب إلى روح العصر، وأكثر طرافة وجدة. وكان فرق بيننا أنني كنت أهفو إلى الجديد وأحن إليه حنينا مضنيا دون أن أعرف الطرق الموصلة إليه أو التي تحققه لي.. أما ميرهولد فكان يعتقد أنه قد عرف بالفعل طرقا كثيرة مواصلة لهذا الجديد الطريف إلا أنه لا يجد الوسائل التي تمكنه من تحقيقه لسببين.. أولهما المادة قاتلها الله.. النقود!.. وثانيهما ضعف الفرقة التي يعمل معها وفقر استعداداتها وقلة كفاياتها. وهكذا لمت الأقدار الرحيمة شملي بشمل الرجل

الذي كان من ضرورات حياتي في هذا الوقت الذي كنت أبحث فيه عن فن جديد طريف غير الفن الذي كنا نقدمه. وقررت أن أمد يد المعونة إلى مييرهولد في أعماله الجديدة التي كان يبدو لي في ذلك الوقت أنها تتفق والكثير مما كان يضطرب في رأسي من أحلام، ويعمر به قلبي من آمال.

إلا أنني لم أكن أدري في صورة تتحقق هذه الأحلام، ولا كيف السبيل إلى إدراك تلك الآمال، لقد كانت تتطلب أول ما تتطلب إبرازها في صورة عملية. أي أن تخرج من رؤوسنا إلى المعمل! ولم يكن ثمة مكان في مسرحنا لتنفيذها عمليا بسبب تداريبنا اليومية التي لا تقف ولا تنتهي وبسبب أعماله الكثيرة الأخرى المعقدة، ثم بسبب ميزانيته المرهقة التي كانت تتحمل أعباء ضخمة لا قبل لنا بها إلا بالصدق والصبر. ومن ثمة قد كان لابد لنا من مؤسسة أخرى.. وقد سمينا هذه المؤسسة، ويا لحسن الحظ، الأستوديو المسرحي! ولم يكن هذا الأستوديو لا مسرحا جاهزا كامل العدة والاستعداد، ولا مدرسة للمبتدئين.. بل كان معملا.. أو مختبرا.. معملا لا يلتحق به إلا الممثلون الناضجون.. أو الممثلون الذين يوشكون أن ينضجوا!

واستغرقت الاستعدادات لإنشاء الأستوديو معظم وقتي، وتكررت جميع الأخطاء التي وقعت فيها عندما كنت أنشئ جمعية الفنون والآداب. وربما كان أولى. ثم أولى– لو أننا بدأنا بداءة متواضعة، وفي حدود مختصرة معقولة، لا أن نفتح الباب على مصراعيه لأعمال إنشائية ضخمة، دون أن نترك للأستوديو فرصة النمو التدريجي حتى يسمح له الزمن والعمل والتجربة بالوقوف على رجليه، وحتى يستمد قوته من نفسه حينما يشتد عوده ويصلب ساعده.

لقد خدعت أول الأمر حينما نجحت في استئجار مبنى بديع موافق لمشروعنا كل الموافقة بإيجار منخفض نوعا، كما خدعت مرة ثانية حينما انطلت عليّ الخرافة القديمة التي تقول إن أي مشروع مسرحي يكون أكثر جدوى وأكبر إيرادا إذا كانت صالته صالة واسعة شاسعة تتسع لأكبر عدد من المتفرجين.. ومن هنا استأجرت

مسرحا عظيما تتوفر فيه تلك الصالة.. صالة الأحلام.. الصالة التي تضمن الإيراد الكبير.. وبهذا ارتفعت نفقات المشروع حتى أربت على عشرة أضعاف ما كان ينبغي أن تكون. ولا تنس أن أحلامنا الواسعة الشاسعة حتمت أن نجدد المبنى تجديدا شاملا، وأن نستخدم جيشا كبيرا من العمال والموظفين للقيام على المسرح والنهوض بأعماله الكثيرة التي لا تخفى على القارئ اللبيب..

وقد أقبل علينا خيار الفنانين الروس الشباب وعلى رأسهم سابيونوف وسوديكين يبذلون لنا من أريحيتهم وفنهم الشيء الثمين الكثير الغالي ليقوموا بزخرفة الأوستوديو وتزيينه، مدفوعين إلى ذلك بحماستهم المتناهية لهذا المشروع الذي يؤمنون بأن فيه رفعة الفنون جميعا. بل لقد كان إيمانهم به يتعدى حدود الواقع إلى عالم الخيال، ومصداق ذلك أنهم اندفعوا في خيالهم المشبوب فدهنوا الأرضية الباركيه في إحدى الغرف المتصلة بالردهة الكبرى- أي مدخل الأوستوديو- بالبوية الخضراء الغالية الثمن وأعترف أن لونها كان شيئا بديعا أخاذا يبهر الأبصار- أول الأمر.. ولكن الذي حدث بعد ذلك- وا أسفاه- أن جميع أخشاب الباركيه أخذت تتلوى وتتقبب (!) مما اقتضى خلع الأرضية وتركيب أرضية جديدة- وليحيى الفن وليعش الفنانون.. و(كع!) يا كونستانتين! وقد كانت ثمة أفكار جميلة وفائقة غير هذه الفكرة في أعمال الزخرفة والتزيين.. ولكن كان الأحجى لو أننا أنفقنا كل هذه الأموال على تزويد المنصة بما لابد لها منه من إمكانيات وآليات.. وليس على البناء وسائر فروع المسرح الذي لا نملك منه شيئا، والذي لم نستطع بالرغم مما أنفقناه عليه أن نجعل منه ولا من مدخله بنيانا فخما أو خالي العيوب (وماذا تصنع الماشطة للوجه العكر؟) على حد ما تقول الأمثال!

وفعلنا ما فعلناه ونحن ننشئ جمعية الفنون والآداب تماما، فأضفنا فروعا كثيرة وإدارات شتى للأوستوديو.. فكانت الإدارة الموسيقية تحت إشراف إيليا ساتس وعدد عديد غيره من الموسيقيين الموهوبين الذين لم يكتفوا بما لديهم من الآلات الموسيقية المألوفة فراحوا ينقبون عن الآلات الحديثة التي تستطيع أن تعطي جميع

أنواع الأصوات ودرجاتها وطوابقها بفكرة نشدان الكمال، وبفكرة أن قارون نفسه هو الذي كان يتولى الإنفاق (!) وكنت أسمعهم يقولون: "أليس صوت الناي الذي ينفخ فيه راعي الغنم في الصباح الباكر ساعة شروق الشمس شيئا جميلا؟ أليس هذا الصوت شيئا لابد منه لكمال الموسيقى؟ فأي آلة أخرى يمكن أن يكون لها صوت هذا الناي؟ إن الأوبو- المزمار الأسود الطويل- والكلاريونت- الشبابة أو المزمار الأكبر من الأوبو- هما آلتان مما يصنع في المصنع الذي تنكره الطبيعة ولا شأن لها به.. ولهذا فهما يعطيان صوتا صناعيا لا يشعرنا بأننا في حضرة الطبيعة أو أننا في أحضانها!"... وعلى هذا النحو أنشأوا يفحصون آلات موسيقية قومية وقديمة من قبيل الرباب التي ينشد العميان على أنغامها أناشيدهم ويلقون بمصاحبتها أشعار شيخهم ألكسي شاعر الله (!) كما أخذوا يفحصون آلات قوقازية وآلات زنجية وغيرها وغيرها من مختلف الآلات التي لا عهد للأوركسترا الحديثة بها. بل غلوا أكثر من هذا. فقرروا القيام برحلة جامعة مانعة يجوبون فيها أرجاء روسيا- سيبيريا- جميعا، صقعا صقعا- لانتقاء فرقة موسيقية كاملة من الموسيقيين الروس المجهولين ومن صميم الشعب الروسي نفسه والممثلين ذوي الكفايات المدفونين في الريف بقصد تأليف كونسرت (جوقة موسيقية) قومية تستطيع أن تعطينا موسيقى روسية قومية خالصة وفنا موسيقيا روسيا خالصا جديدا.

وقاموا بالرحلة فعلا.. ووفقوا إلى الحصول على خامات ثمينة.. بشرية وآلية.. ووصلت تلك الخامات إلى موسكو.. خامات بشرية وآلية كما قلت، مما لم تسمع بها موسكو من قبل! فمن هذا راع عجيب موسيقار، عازف ماهر موهوب على الناي- الناي الغاب- يستطيع أن يخجل بقوة عزفه وموسيقية ألحانه جميع أصوات قطع النفخ الموسيقية التي تعرفها الأوركسترا الأوربية، وأنت تفطن مع ذاك إلى ما أودعه الله في موسيقاه من سذاجة وبساطة، وتشم فيها أرج الحقول وعبير الغابات وعطر الريف. وممن أرسلوا إلى موسكو ثالوث غريب عجيب، يتألف من امرأة أم، وطفلين، رزقهم الله أروع صوت وأبدعه.. صوت الابنة (السوبرانو) العالي المدوي

الرنان القوي، وصوت الابن الـ (ألطو) ذا الطابق العالي في غير رنين والذي لا يبلغ في قوته الصوت (السوبرانو).. ثم صوت الأم، هذا الصوت (الكونترالتو) أو المثني– من أوطأ نغمة نسائية– وكان في وسع الثلاثة الاستمرار في الغناء والإنشاد دون توقف للاستنشاق... تماما كما في الأوكورديون– أي آلة موسيقى اليد– ودون أن يسمحوا لك بملاحظة توقفهم للاستنشاق على الإطلاق. لقد كان هذا ثالوثا لم يسمع بمثله من قبل.. ولن يسمع بمثله من بعد.

وممن أرسلوا إلينا قصاصو خرافات وأساطير ومنشدو حكايات وملاحم وحكم، ممن يتغنون بعض ما ينشدون ثم يلقون البعض إلقاء حماسيا. وأرسلوا إلينا ندابات ممن يندبن في جنازات الموتى بألحان أصلية وأوزان يرتجلونها عفو الساعة، وكان من هؤلاء رجل ندابة قد يشك في قيمة معلوماته بأصول هذا الفن، أما موهبته وعبقريته فكانتا شيئا يحير الفكر ويخلب اللب ويرقى على الشك. لقد كان منشدا في وسعه أن يقلد شخصا صدع الحزن قلبه وزلزل نفسه وأسال أدمعه. لقد ينشد قصصا تفيض أسى وتقطر حزنا وهو ينوح ويندب ويضرب صدره المحطوم بكلتا يديه.. قصصا آسية باكية يديرها حول حبيبته الغائبة الجافية، أو شقيقه الذي قضى في ساحة الحرب، أو صديقه الذي غاله الردى، أو أمه التي أزلها الشيطان وأغوتها أبالسة الفسق، فتركت أطفالها للجوع والطوي لتحترف البغاء وتتهالك على بؤر الفساد.. كل ذلك والدموع تنهمر من عينيه لا تدري من أين؟ واللوعة تتصاعد من أعماق صدره تكاد تحترق أنفاسا ملتهبة وزفرات متأججة.. حتى ليزلزل مرآة القلوب، وتصدع حالة الأفئدة، ولا يملك من ينظره في تلك الحالة من الوجد والأسى إلا أن يذرف دموعه من الألم والرثاء له مدرارا!

ومما يؤسف له أنه كان من المستحيل عرض هذه الفرقة العجيبة على الجمهور، وذلك لأن هؤلاء الفنانين ذوي المواهب لم يكادوا يصلون إلى موسكو، ولم نكد نفرغ من إعدادهم للعرض على الجمهور حتى شبت الثورة الروسية الأولى، وذلك في نفس الميعاد الذي افتتحنا فيه الأستوديو تقريبا.

وبدلاً من كبح جماح هؤلاء الفنانين الشباب، وعدم السماح لهم بالاندفاع فيما كانوا يتحمسون له من محاولات جريئة كنت أنا نفسي أشعر بانتقال عدوى حماستهم إليّ، فأساعدهم في محاولاتهم ما وسعتني المساعدة، وأترك لهم الحبل على الغارب يفعلون ما يحلو لهم، لأني كنت أشعر بلذة عجيبة فيما يعن لهم من أفكار لا أغالي إذا قلت إنها كانت أفكاري أنا، انتقلت عدواها إليهم مني.. فكيف كنت أمنعهم!

وكنا نشعر بفداحة الأعباء المالية.. ومن ثمة رحنا نبحث عن رأسماليين يسعفوننا بعونهم المالي.. وإلى أن نعثر عليهم لم نكن نبخل بالإنفاق على مشروعاتنا إلى حد السرف اتكالا على ما كنا نحلم به من إيرادات خيالية تنصب في جيوبنا في المستقبل.. ومن ثمة كانت الخسائر الكثيرة تلاحقنا.. ولم نعثر على الرأسمالي المنشود... أو قل.. المهفوف! ومن هنا وقعت جميع نفقات الأستوديو على كاهلي... بالرغم مما هو معلوم من أن الجزء الأكبر من الدين الذي تحملته بسبب جمعية الفنون والآداب كان لا يزال غلا ثقيلا في عنقي، لأنني لم أكن قد دفعت منه شيئا ذا بال. وكان عزائي أن ميزانية المشروع كله كانت ميزانية معتدلة لا تتجاوز الخسارة فيها خمسة عشر ألفا.. وهي خسارة لم أكن أشك في أنها ستنقلب أرباحا في السنين القادمة القريبة، بحيث تربى المكاسب على الخسائر مائة ضعف على الأقل، ولم يكن هذا ضربا من الأحلام كما هي العادة في مثل تلك الظروف، بل كانت البشائر مشجعة ولا شيء يبعث على الشك في مستقبل المشروع.

وتمت لنا فرقة كاملة من شباب الممثلين الذين أقبلوا علينا من موسكو وبتروجراد، وكان من بينهم الفنانان بيفستوف وكوسترومسكوي، من أشهر مشاهير المسرح الروسي الآن.

وأخذنا نجري التداريب في بوشكينو، كما كنا نفعل من قبل حينما أنشأنا مسرح الفن. وقد بنيت (شونة!) على مثال الشونة القديمة تماما، واستضفت جميع الممثلين في تلك القرية الصيف بطوله، بعد أن دفعت لهم أجورهم مقدما، وتركت

موسكو بجميع ما فيها وما حولها ذلك الموسم لكي أترك لهم حرية التصرف، ولأرى ماذا يصنعون وأنا بعيد عنهم، فقد بدا لي أن الاستقلال التام ضروري جدا لهؤلاء الشباب لأنه هو الذي يضمن نجاح أعمالهم.. أعني نجاح مغامراتهم، وأنني إذا تدخلت في هذه المغامرات قبل أن تنضج آراؤهم وتصبح شيئا عمليا فلا أكون قد صنعت شيئا اللهم إلا أن أخيفهم، لأن حضوري بينهم وإشعارهم بسلطتي وما يكون لهذه السلطة من رهبة في نفوسهم قد يضايقهم ويعكر عليهم تفكيرهم ويشل إرادة المخرجين ومديري المسرح والممثلين ويحد من سلطانهم. وقد تبين لي أنني ربما استطعت بعد الذي لمست مما هم بسبيله من المشروعات التي سوف يفاجئونني بها عند عودتي إليهم أن أضع الأسس الراسخة لفنهم الشاب الناشئ على ضوء تجاربي القديمة. على أن أهم الأسباب التي جعلتني أوثر الفرار من موسكو والبعد عن الأستوديو الجديد في تلك الفترة هو إشفاقي من الاضطلاع بمشاكل مسرحين في وقت واحد بدلا من مسرح له مشاكله التي لا تنتهي.. وما يمكن أن أنوء به من ذلك الحمل الثقيل الذي تنوء به الجبال.. حمل الإدارة وما يتمخض عنها من عكننات لا تنتهي!

وظللت طوال الصيف أتلقى التقارير عن سير التداريب، كما كنت أتسلم خطابات لا ينقطع سيلها يحدثني فيها أصحابها عن المبادئ الجديدة والطرق التي سوف يتبعونها عند افتتاح المسرح وتقديم الحفلات. وكان هذا كله شيئا جميلا حقا.. شيئا أصيلا.. ولكن يا ترى! هل كان شيئا ممكن التنفيذ؟ هل كان شيئا عمليا ويمكن أن يثبت للتجربة؟

لقد كان مبدأ الأستوديو الجديد، إذا أردنا أن نلخصه في كلمات هو أن المذهب الواقعي والألوان المحلية قد عاشت حياتهم ولم تعد تروق الجمهور بعد، وأن الأوان قد آن لكي يقدم المسرح شيئا غير هذا المذهب الواقعي.. وبالأحرى.. شيئا غير واقعي! لقد كان ضروريا ألا نصور الحياة نفسها كما تجري في الحقيقة وواقع الأمر، ولكن كما تتراءى لنا ونحس بها غارقة في ضباب أحلامنا.. في فترات

شطحنا الذهني.. في فترات سمونا الروحي. لقد كانت هذه الحال الروحية هي الشيء القمين بالعرض على خشبة المسرح، تماما كما عرضها بألوان الزيت مصورو المدرسة الجديدة وفنانوها على لوحاتهم، وكما عبر عنها الموسيقيون المحدثون في ألحانهم، وكما تغناها الشعراء في أشعار الجيل الجديد. إن أعمال هؤلاء المصورين والموسيقيين والشعراء لا تتسم بتلك الخطوط الواضحة المحددة التي تتسم بها خطوط الحياة الواقعية.. إنها لا تعرف تلك الألحان الصارخة الصريحة التي تعبر عن الأفكار الحقيقية أو الأفكار العارية المكشوفة. إن قوة هذه الأعمال تنحصر في المزج والتكميل بين الألوان والخطوط والأنغام الموسيقية وترخيم الكلمات.. إنها أعمال سحرية تخلق حولها جوا يخدر الجمهور ويطويه دون أن يعي أو يشعر.. إنها تمد المتفرج أو السامع بخمائر التفكير التي لا تلبث بذورها أن تكون خلقا آخر وأخيلة جديدة من صنعه هو.

وكان ميبرهولد يحسن التحدث عما يراوده من أحلام وأفكار يصفها ويعبر عنها أبلغ تعبير وأجمله. وقد أدركت من تقاريره وخطاباته أننا متفقان على الأسس، وأننا ننشد شيئا واحدا ونجري إلى غاية واحدة. لقد كان ما نحلم به هو ما تحقق بالفعل في الفنون الأخرى ولم يتحقق في فن المسرح بعد.

والآن، وإذا حكمنا بما كانت تفيض به تلك الخطابات، كان في وسع هذا الأستوديو أن يستحدث في المسرح مذهبا انفعاليا– أو قل– مذهبا تأثريا أو انطباعيا جديدا، وأن يستحدث فيه نوعا جميلا لن يلبث أن يكون من الأنواع المصطلح عليها في عالم الإخراج المسرحي.

وكان الشك يساورني أحيانا فأقول لنفسي: "ولكن لعل هذه التقارير وتلك الرسائل لا تزيد على أن تكون فورة من فورات الحماسة والخيلاء، والغرور الذي يخامر النفس فيخدعها عن الحقائق في كثير من الأحيان.. وقد يكون هؤلاء الشباب مندفعين في تقليد شيء واقعي من حيث لا يدرون. أو لعلهم يظنون أن

التمثيل الظاهري الذي ليس مصدره التجارب الداخلية، وإنما مصدره العين والأذن.. التمثيل الذي لا يزيد على كونه تصويرا فوتوغرافيا للصورة الزيتية التي يرون، أو الصوت الذي يسمعون هو المبدأ الجديد الحقيقي للتمثيل! إن من اليسير أن نخدع أنفسنا عن حقيقة الفن في عالم الفن، ومن اليسير إن تنطلي علينا العاطفة المسرحية المصطنعة فنحسبها هي الإلهام الحق الذي يتنزل على الفنان. وليس من الهنات الهينات، أو الأعمال اليسيرة السهلة أن ننقل إلى فن المسرح.. فن التمثيل على المنصة.. تلك المبادئ العلوية الرفيعة التي خلقها العباقرة في دنيا التصوير وعالم الموسيقى وغيرهما من ميادين الفنون التي سبقت فن التمثيل بشوط بعيد. وهل يستطيع الصوت الإنساني يوما أن يعبر عما تعبر عنه الأوركسترا بآلاتها الموسيقية الكثيرة من طبقات الانفعال النفسي الدقيقة ودرجات العاطفة المرهفة؟ وهل يستطيع الجسم الإنساني المادي المحدد أن يأخذ يوما هذه الاستدارات وتلك الخطوط التي نراها في الصور الزيتية العجيبة لعباقرة المصورين المحدثين؟

إنني لم أكن أرى سبيلا لخلق الأشياء التي كنت أشعر بها تداعب خيالي وتملأ تفكيري.. لم أكن أرى سبيلا لخلقها على المسرح وتحقيقها في فن التمثيل كما تحققت في صور فروبل، وكما سمعتها في الموسيقى الجديدة، وكما قرأتها في الشعر الجديد. إنني لم أكن أدري كيف يمكن أن نجسم فوق خشبة المسرح هذه التدرجات الدقيقة من المشاعر والأحاسيس التي كانت تعجز وسائل الكلام عن تجسيمها والتعبير عنها. لقد كنت أعجز، ممثلا ومخرجا، عن بث الحياة وإشاعتها في تلك الأشياء التي كانت تلذني وتثير اهتمامي بقدر ما كانت تلذ مييرهولد وتثير اهتمامه. وكان يفزعني ويشيع الرعدة في كياني أن أنتهك حرمة هذا الجهاز الخلاق– أعني روح الممثل، بتكليفه بما ليس في طاقته بعد– وكنت أرى أننا معاشر الممثلين تلزمنا عشرات، بل مئات السنين، وتلزمنا أيضا ثقافة جديدة بتمامها، لكي نستطيع عبور الطريق الذي عبره غيرنا من أصحاب الفنون الأخرى، وذلك قبل أن يمكننا القيام بما يطلبه الجمهور منا من تلك المطالب التي يطالبنا

بها قبل أن يحين أوانها.

ولما كنت أنشد الممثل الجديد فلا أجده.. الممثل الذي مر بالعدد العديد من المراحل التمهيدية، ووصل إلى أعلى درجات الصنعة، وأوفى على الغاية في المهارات التمثيلية.. لم أعد أشك في أننا- معاشر الممثلين- يجب أن نتعلم ونتعلم ثم نتعلم، ويجب أن نعمل ونعمل ثم لا نكل من العمل، وذلك إذا أردنا أن نلحق بقافلة الفنون الأخرى، ونحقق ما حققته هي من تقدم ورقي. وربما استطاعت ثقافتنا المسرحية الحاضرة خلق طبقة جديدة من الممثلين يمكنهم قتل مادية أجسامهم أو مداراتها على الأقل، ومن ثمة يستطيعون أن يزيدوا في قدراتهم الخلاقة. ولكن الواقع هو أننا ليس لدينا هذا الصنف من الممثلين بعد، ولعل أشنع من هذا أننا لا نعرف حتى الوسائل والطرق التي يمكن أن نخلق بها هذه الطبقة من الممثلين، ولا طرق تعليمهم.

وعلى هذا.. فكيف يا ترى يستطيع هؤلاء الممثلون الشباب.. الشبان اليوافع الذين يكادون يكونون طلابا.. كيف يا ترى يستطيعون التغلب على تلك المصاعب والعقبات التي أعجز التغلب عليها عظماء الممثلين القدامى.. أولئك الذين عركتهم التجارب.. كما أعجز التغلب عليها عباقرة الفن وأساتذة المبرزين؟

إن هؤلاء الشبان إذا أمكنهم أن يدلوني السبيل، وأن يعلموني من لدنهم ما لم أكن أعلم.. فلسوف يسعدني هذا، ويكون لهم دينا في عنقي!

لقد كنت أؤمن في لحظات الأمل المشرق التي تختلف من لحظات الشك المخامر هذه، إن لكل جيل من الأجيال شيئا ما يخصه هو، لا يستطيع أن يراه أهل الجيل الآخر الذي يسبقه. فمن يدري؟ لعل هذا الشيء الجديد الذي هو من خصائص هذا الجيل الشاب اليافع، وجزء منه لا يتجزأ، هو نفس الشيء الذي كنا، نحن أهل الجيل القديم، ننشده ونجد في البحث عنه والجري وراءه، ثم نعجز عن الكشف عنه والعثور عليه في فننا القديم بالرغم من الجهود التي بذلناها والصعاب

التي تجشمناها! ومن يدري؟ لعل هذا الذي لم نستطع العثور عليه.. الذي كنا نتشوف إليه ولا يعدو أن يكون أمنية من الأماني.. لعله أن يكون من الأمور العادية بالقياس إلى هؤلاء الشباب من أهل الجيل الجديد.. من يدري! فإذا كان ذلك كذلك فلا عجب في أنهم سوف يصلون إلى الطرق والوسائل الفنية التي تمكنهم من التغلب على مادية أجسامهم حتى يصبحوا أطيافا نورانية، وحتى يحيوا حياة روحية خلاقة فوق خشبة المسرح.. حياة لا نستطيع نحن إلا أن نحلم بها.

وأعمال الأستوديو وإن لم تتوج جميعها بغير الإخفاق والفشل إلا أنها مع ذاك سوف تصل إلى بعض النتائج الهامة، حتى لو لم تكن تلك النتائج إلا ذات صبغة سلبية. فهي إن لم تدلنا على ما يجب عمله، ستدلنا على ما لا ينبغي عمله. لأننا عملناه ولم يأت بنتيجة.

لقد كنت أعزي نفسي بأن هذا له فائدته بلا شك، إذ لا يهم أن يخدع هؤلاء الشبان أنفسهم حتى لو ألحقوا بأنفسهم شيئا من الضرر. وليس من المعقول أن يستطيعوا في موسم صيفي واحد وضع حد فاصل بين انفعالاتهم الداخلية وماديتهم المجسمة الظاهرية، ذينك الشيئين اللذين يجب الربط بينهما ربطا وثيقا محكما في الممثل الحق الناضج.

وعلى هذا النحو من التعليل المنطقي بيني وبين نفسي حول هذا الموضوع كنت لا أني أكيل التشجيع كيلا في خطاباتي التي أبعث بها إلى القائمين على تلك الأبحاث في الأستوديو العزيز من شباب الجيل الجديد.

ثم مضى الصيف، وأقبل الخريف.. وعدت إلى موسكو. وكان شباب الأستوديو قد بدأوا يعرضون ثمرات جهادهم في تلك التداريب التي راحوا يقومون بها في شونة بوشكينو. ولم يكونوا يعرضون المسرحيات برمتها، بل كانوا يعرضون منها تلك المشاهد التي تتضمن أصعب المشاكل وأشدها تعقيدا.. المشاكل المعقدة التي كان يتعمد إثارتها هؤلاء المبتدعون المجددون. والحق.. لقد كان ثمة

قدر طيب ولا بأس به فيما عرضوا. قدر كبير جديد وشائق.. بل غير منتظر. لقد كانت هناك مجموعات لطيفة وبؤر ضوئية ذات أثر فعال.. وما إلى ذلك مما يدل على عبقرية تفكير المخرج وتوقد قريحته اللماحة.

وأعترف أنني كنت أتفرج على التدريب النهائي بالملابس والمناظر بعين ملؤها السرور، ونفس مستبشرة يعمرها الأمل، وأنني خرجت من ذلك التدريب وقد امتلأ قلبي ثقة واطمئنانا.

ومن ثمة مضيت في خطتي.. فتركت لهؤلاء الشباب حبلهم على الغارب، ومنحتهم من حرية العمل ما يشاءون، فمضوا في عملهم في بوشكينو، ومضيت أنا في عملي في مسرح الفن، منتظرا أن يدعوني لأتفرج على تدريب آخر بالملابس والمناظر. ولكن الزمن كان يمضي وينصرم دون أن أتسلم دعوة جديدة لمشاهدة هذا التدريب النهائي الموعود، بالرغم من أن ظروفنا المالية كانت تحتم افتتاح مسرح الأستوديو الجديد لأن نفقاتنا كانت قد أربت على الميزانية وخلفتها وراءها بشوط بعيد.

وأخيرا آن الأوان لإجراء تداريب نهائية لرواية ميترلنك: "وفاة فنتاجيلز **The Death of Fintagiles**" ورواية هاوبتمان: "شلوك وجاو **Schluck and Jau**" وروايات كثيرة أخرى ذات فصل واحد لكتاب آخرين. وقد وضح لي كل شيء على حقيقته بعد أن شاهدت هذه التداريب. لقد كان هؤلاء الممثلون الشباب، الذين لم تتم لهم التجربة الكافية بعد، على درجة من القوة والمتانة، بفضل مخرجهم، تهيؤهم للظهور أمام الجمهور في مشاهدة قصيرة. أما إذا حاولوا الظهور في "درامة" ذات محتويات داخلية عظيمة، وبها شخصيات تفتقر في تصويرها إلى مقدرة وعمق، وعلى أن يتم هذا كله في صورة مصطلح عليها، ويرضى عنها العقل والجسم معا، وليس القلب فحسب، فإن هؤلاء الشبان كانوا يظهرون من العجز الصبياني ما لا مزيد عليهن وما لا خيبة بعده! لقد كان المخرج الموهوب يحاول أن يستر عيوبهم بعمله العبقري الضخم، لقد كانوا في يده أشبه بالعجينة اللينة الطيعة يشكل منهم

مجاميعه البديعة ويحركهم وفق ميزانسينه اللطيف، وبهذين كان يحقق أفكاره كلها. ولكنك إذا تركت هذه المجاميع وذلك الميزانسين لم تجد شيئا آخر وراءهما مما يدل على براعة المخرج وأصالته وعبقري صنعته.. لأن الممثلين كانوا لا يزالون بادئين في فنهم. لقد كان المخرج مستطيعا فقط أن يبرز أفكاره ومبادئه وأبحاثه و(تفانينه!) هذه الأفكار والمبادئ، وتلك الأبحاث و(التفانين!). ومن ثمة كانت تبدو كل هذه الجهود الضائعة مجرد نظريات جافة.. مجرد قواعد ومعادلات علمية لا تحدث أي أثر من رد فعل في نفوس المتفرجين!

وآمنت مرة أخرى بوجود بون شاسع بين الأحلام التي يجيش بها صدر المخرج وبين تحقيق هذه الأحلام تحقيقا عمليا، كما آمنت إيمان جازما بأن المسرح أولا وقبل كل شيء لا قيامة له بغير الممثل الكفء المجرب، مهما عمرت صدور الشباب بالنظريات والمثل العليا، أن الفن الجديد لابد له من ممثلين جدد.. ممثلين جدد من نوع جديد لهم براعاتهم الفنية الجديدة التي تختلف من براعات هؤلاء (الأولاد!) اختلافا تاما، وأنه لم يكن في الأستوديو ممثلون من هذا النوع مطلقا.. وهكذا استبان الحظ الأسود.. حظ الأستوديو المعتم ومستقبله المشئوم.. لعيني الحزينتين!

ولم يكن ثمة مخرج من كل هذا إلا خلق أستوديو لتخريج المخرج نفسه، وتعليم عمليات الإخراج كلها. ولكني لم أكن في هذا الوقت أضمر عشقا مبرحا لعمل السيد المخرج، أو المدير الفني المسرحي، ولم يكن يلذني من أمره إلا أنه يساعد ملكات الممثل الخلاقة على الظهور، وينميها فيه، لا أن يكون كل همه هو أن يخفي عيوب الممثل (الخايب!) ويداريها بعبقريته هو، وبأعماله العظيمة هو نفسه! ولكن أستوديو تخريج المخرجين لم يكن محققا لأحلامي التي كانت تعمر رأسي في ذلك العهد، ولاسيما إذا تذكرنا أنني كنت قد أخذت أفقد الأمل في أعمال المصورين المسرحية، وفي قيمة ما تحمله ستائر المناظر من صور، وقيمة الستائر نفسها، وفي الديكورات الكرتون، وفي الوسائل الظاهرية للإخراج، وفي هذا

الهراء الذي لا أول له ولا آخر في عمليات الإخراج الأخرى. لقد كانت جميع آمالي لا تتعدى الممثل نفسه.. ولم أكن أفكر إلا في الأساس القويم المتين الذي يمكن أن تقوم عليه ملكاته الخلاقة، وبراعته الفنية السليمة.

لقد كان خطر أي خطر أن نفتتح الأستوديو بحالته هذه التي كان عليها في ذلك الوقت.. وموضع الخطر هو الفكرة نفسها التي أنشأنا الأستوديو من أجلها.. الفكرة التي كانت عزيزة عليّ بقدر ما كانت عزيزة وغالية على ميرهولد. إن الفكرة الحسنة تموت إلى أجل غير مسمى إذا لم تبد في صورة حسنة وقت التنفيذ. ولكن عدم افتتاح المسرح، أعني، عدم عرض ما قام به هذا الأستوديو على الجمهور، كان شيئا مستحيلا.. بل من رابع المستحيلات.. لأسباب مالية بحتة. ألا ما كان أشنع الموقف الذي كنا فيه.. وما كان أشد فجيعتنا فيه! أضف إلى ذلك أن الثورة الأولى كانت قد اشتعلت من حولنا، ولم يكن لدى أهالي موسكو في ذلك الحين وقت ليفكروا في المسرح فيه، وكانت النذر كلها توحي بتأجيل افتتاح هذا المشروع البائس الحظ المنكود الطالع.. ولكن التأجيل كان إذا امتد إلى زمن طويل جدا لما أمكنني تصفية حساباته بحيث أدفع لكل مشترك فيه ما يستحق من أجر.. ومن ثمة فقد اضطررت إلى عملية تصفية سريعة للأستوديو، وذلك بعد أن دفعت مقدما أجور المشتغلين فيه عن موسم الشتاء المقبل بأكمله، مما كانت نتيجته تراكم الديون الفادحة التي قضيت السنة التالية كلها في سدادها.

ثم لم نلبث أن اتضح لنا استحالة القيام بموسم مسرحي في موسكو.. حتى لفرقة مسرح الفن نفسها.

الفصل السادس والأربعون

أولى رحلات الفرقة إلى الخارج

ألمانيا



شماتة فرقة مسرح الفن لفشل الأستوديو.. الحكومة تعد مسرح الفن مسرحا يساريا.. ثورة في أثناء التمثيل.. ثورة ١٩٠٥– ١٩٠٦.. إرسال مندوب للاتفاق على رحلة إلى برلين.. الفرقة في ألمانيا.. نظرة الألمان للفرقة الروسية أول الأمر.. العمال الألمان يقاطعون الفرقة.. أربعة من العمال الروس ينهضون بعبء العمل فيصنعون المستحيل.. الكومبارس من الروس المقيمين في برلين.. نجاح حفلة الافتتاح برواية القيصر فيودور... الممثل الألماني العظيم هاس يحضر الحفلة فتهتم ألمانيا كلها بالفرقة.. الصحف والمجلات كلها تثني على الفرقة الروسية وبالرغم من ذلك تتعسر أمور الفرقة ماليا.. من المتكلم؟= أنا القيصر! أريد أن أشهد روايتكم

القيصر فيودور!.. إذن نجحت الرحلة وتحسنت أحوالنا المالية... حمدا لله!.. القيصر غليوم الثاني يناقش في الفن المسرحي.. حفلات تكريم لا حصر لها.. هاوبتمان ورأيه في فرقة الفن..

كانت الصعاب تعترض سبيلنا من كل مكان.. وكانت فرقة مسرح الفن تنطح تشيكوف "النورس" بعد أن عاد إلينا مييرهولد وأسندنا إليه دور تربليف، ثم أخرجنا لجوركي رواية جديدة اسمها: "أبناء الشمس" التي بالرغم من أن تأليفها جاء في تلك الفترة السابقة للثورة التي كنا نجتازها إلا أنها كانت مكتوبة بأسلوب قديم موغل في القدم. الأسلوب الذي لا يشوق ولا يروق. وكانت غالبية الفرقة فرحة أشد الفرح.. شامتة أكبر الشماتة، لأن فكرة الأستوديو قد أخفقت، وأسفر المشروع كله عن الفشل التام، وقد كانت فرقة مسرح الفن تغار أشد الغيرة من اهتمامي بفرقة الأستوديو وتوجيه معظم نشاطي إليها.. لقد كانوا يعرفون السبب بالطبع.. إنه الحلم الجميل الذي كان يداعبني باكتشاف فن مسرحي جديد، وألوان مسرحية جديدة!

ما كان أشد فرحهم وشماتتهم بإخفاق مشروع الأحلام هذا!

وبتصفية حسابات الأستوديو انصرفت كلية إلى مسرح الفن. وكان ممثلوه لا يدارون شماتتهم.. بل كانوا لا يفتأون يقولون مفاخرين:

"لقد حاول ستانسلافسكي وجرب.. وحرق يديه في التجربة.. والآن.. ها هو ذا يؤمن إيمانا لا شك فيه بأنه لن يستطيع أن يسير خطوة من غيرنا.. نحن الممثلين.. ذوي التجربة!".

وتبين لي، وتبين لصديقي نميروفتش دانتشنكو، أننا في مفترق طرق، وأنه لابد لنا من تجديد شبابنا وشباب فرقتنا.. وأننا لا يمكننا البقاء بأي حال في موسكو.. لا لأن الثورة كانت على الأبواب، وظروف البلاد بأسرها لم تكن ظروف مسرح وممثلين وتمثيل.. ولكن لأننا لم نكن ندري أين نذهب ولا ماذا نصنع.. ولم يكن أمامنا من مخرج من هذا كله إلا القيام برحلة إلى الخارج.

وهنا يحدث الحادث الذي يدفع بنا إلى تلك الرحلة الدفعة اللازمة، ويسبل القناع على السبب الحقيقي لمغادرتنا روسيا، فقد راجت الإشاعات في مدينة موسكو قبل ليلة افتتاح رواية جوركي بأن عناصر أحزاب اليمين الذين كانوا يطلقون على أنفسهم اسم: المائة السود، كانوا يعدون مسرحنا مسرحا يساريا متطرفا في معارضته للحكومة.. كما ينظرون إلى جوركي نظرة عدائية ويعدونه عدوا لروسيا (!) وأنهم كانوا يستعدون للهجوم علينا في أثناء هذه الحفلة الأولى.. وكان جمهور حفلة الافتتاح يتوجس بالفعل من حدوث هذا الشغب الدامي الذي لابد أن تستعمل فيه المسدسات.

وكان في الفصل الأخير من فصول الرواية مشهد لثورة حدثت في زمن الطاعون كنا نمثلها على خشبة المسرح يظهر فيه بعض الحمالين الذين يعرف من ملابسهم الملطخة بالبياض أنهم شغلة ممن يحملون الدقيق.. تراهم وقد أخذوا يتواثبون فوق سور المنزل الذي كان يعيش فيه أقطاب الرواية، أعني أشخاصها الرئيسيين.. وكان منظر هؤلاء وهم يثبون في تلك الخفة وتلك الرشاقة يوحي إلى من يراه أن الأمر جد لا تمثيل فيه "وأن ما يرى فوق المنصة ليس عملا من الأعمال المسرحية التي يمكن أن يقوم بها ممثلون.. ومن هنا ظن المتفرجون أن رجال المائة السود قد اقتحموا المسرح بالفعل.. وقد زاد اقتناعهم بهذا أن انطلقت رصاصة سقط على أثرها الممثل كاتشالوف، وصاح بعض المتفرجين:

"لقد قتلوا كاتشالوف!"..

وهنا ساد القلق جمهور الصالة، وسرعان ما أبرز معظمهم مسدساتهم وساد الهرج والمرج، وسارع بعضهم لإنزال الستار.. لكننا عدنا فرفعناه ثانية، ولكي نهدئ روع الجمهور جعلنا كاتشالوف ينهض ويتمشى فوق المنصة قريبا من الأضواء الأرضية وهو يشير بيديه إشارات فيها شيء من المرح والدعابة ليطمئن الجماهير وليقنعهم أنه لم يصب بأذى.. وأن ما وهموه حقيقة لا يزيد على كونه تمثيلا في

تمثيل.. وجرينا جميعا إلى المنصة لنهدئ المتفرجين ونرجوهم أن يجلسوا في أماكنهم.. ولكن عبثا.. لقد كان كثير من المتفرجات قد أغمى عليهن من شدة الفزع، بينما كثيرات غيرهن قد انتابتهن نوبات هستيرية سقطن بسببها فوق الأرائك المنتشرة في مدخل المسرح وغرف الاستراحات، وراح أهاليهن يعالجن وهن متمددات هناك. مما جعل المنظر أشبه بمستشفى عامل في أثناء معركة حربية قائمة بالفعل!

وانصرف معظم المتفرجين وهم يلعنون المسرح، ولم يبق إلا عدد قليل ليشهدوا بقية الرواية، وكانوا يجلسون في الصالة ساكنين واجمين وكأن على رؤوسهم الطير.. دون أن ينسبوا ودون أن يحيونا بكلمة.

وبالاختصار.. لقد سقطت الرواية سقوطا شنيعا.. وكان هذا الحادث المفجع- المضحك- عذرا لطيفا تذرعنا به لرحلتنا التي أزمعنا القيام بها في الخارج، لما بدا من استحالة استمرار موسمنا التمثيلي في موسكو.

ولم تلبث ثورة ١٩٠٥- ١٩٠٦ الأولى أن شب أوارها، وتأججت نيرانها، فتوقف عملنا بالمسرح، ولزم بعضهنا داره مؤقتا، وإن عسكر الممثلون في المسرح بزعامة المفتش ومساعده لحماية البناء من خصومنا المتوثبين، وظلوا فيه أياما يحرسونه ليلا ونهارا. ولم تمض أيام حتى توقف إطلاق النيران في الشوارع، لكن حالة الحصار التي أعلنتها الحكومة ظلت قائمة، ولم يكن يسمح لأحد من الأهالي بمبارحة منزله بعد الساعة الثامنة مساء.

واجتمع كل رجال الإدارة- إدارة المسرح طبعا- في منزلي لاتخاذ قرار نهائي في أمر رحلتنا. وقد قضينا الليل بطوله نتجادل في ذلك. وكان المتزوجون قد أحضروا معهم زوجاتهم وعيالهم خوفا من تركهم وحدهم في منازلهم. وكان لابد لنا من النظر نهائيا في أمر رحلتنا بلا أدنى تأخير، وإرسال من ينوب عنا إلى برلين ليستأجر المسرح اللازم والمناظر اللازمة، لأن القائمين بالأمر في روسيا في ذلك

الوقت لم يصرحوا لنا بأخذ شيء من مناظرنا، بل لم يسمحوا لنا بنقل شيء منها خارج حدود موسكو نفسها. وكان على من يظلون منا في موسكو أن يدبروا لنا المال اللازم ويشرفوا على ما لابد منه لتنظيم الرحلة. وظل الاجتماع الليل بطوله.. حتى بعد أن انصرف من لا لزوم لهم إلى مخادعهم.. أعني ضيوفنا من زوجات وأطفال.. وبعد أن أطفئت الشموع كلها.. وأقول الشموع.. لأن التيار الكهربائي كان مقطوعا.

وتمددنا.. ولكن أحدا منا لم يكتحل له طرف بنوم.. فظلت المناقشات حتى شقشق الفجر.. وحتى طلع النهار.

ولم تمض أيام حتى أرسلنا الممثل فشنفسكي مندوبا عنا إلى برلين ثم لحقت به الفرقة كلها في الرابع والعشرين من شهر يناير سنة ١٩٠٦، وقمت معهم أنا وزوجتي وجميع أبنائي.. وكانت الرحلة بطريق وارسو.

أما الرحلة نفسها عبر روسيا.. فكانت يا لها من رحلة! لقد كانت رحلة أعصاب متعبة متوفزة! إننا لم نكد نصل ليلا إلى وارسو حتى نصحونا بألا نجازف باختراق المدينة من أحد طرفيها إلى طرفها الآخر.. وأن نركب قطارا كان يستدير حول المدينة لكي نصل رحلتنا إلى برلين. لقد كان اختراق وارسو عملا جنونيا في ذلك الوقت. إذ كانت الثورة فيها على أشدها. وإطلاق النيران في شوارعها لا ينقطع.

وعبرنا الحدود إلى ألمانيا بعد يوم واحد. واستطاعت أعصابنا أن تجد الهدوء وراحة البال آخر الأمر، بعد ثلاثة أشهر متصلة من اضطراب الخاطر والتعرض للمخاطر وأحداث الثورة.

وكان الجو لطيفا في برلين في ذلك الوقت بحيث استطعنا لبس المعاطف الخفيفة وإن كنا في أواخر شهر يناير.. وكانت العاصمة تغص في تلك الفترة بالواردين عليها من أماكن شتى من ألمانيا بسبب زواج الأسرة المالكة، مما اضطرنا إلى استئجار شقة كانت تحتلها إحدى الفرق المسرحية مثلنا، ثم تركتها لانتهاء

عملها في المدينة.. وقد حمدنا الله على وجودها بعد إذ عجزنا عن وجود أي متسع لنا في أي فندق من فنادق برلين. وفرشنا الشقة. واستقل كل منا بغرفة من غرفها، فأقمت أنا وأسرتي في غرفة كبيرة، وأقام نميروفتش دانتشنكو وأسرته في غرفة كبيرة أيضا، وكذلك فعل فشنفسكي وكنبر والباقون.. ولا أغالي فأقول إن أسباب الراحة كانت متوفرة في هذا المسكن المتواضع، إلا أنني لا أنكر أيضا أنه كان أبدع ما في الإمكان، وأننا كنا نشعر فيه بالسعادة والغبطة لأن كل أثاثه كان جديدا وجيدا.

* * *

ولم تكن معاملة الألمان للروس المقيمين بين ظهرانيهم معاملة يمكن أن يقال عنها إنها كانت معاملة كريمة أول الأمر. وكان عمال المسرح الذي نزلنا فيه ينظرون شزرا إلى الفن الروسي الذي كان في نظرهم فنا (على قده!).. والظاهر أننا لم نكن في رأيهم إلا مشعوذين وبهلوانات جاءوا من الشرق! يؤيد هذا دهشة بعضهم من أننا لم نحضر معنا شيئا من الأثاث الذي يحمله المشعوذون والبهلوانات (البلياتشات!) معهم أينما ذهبوا! ولم تكن المناظر التي أوصينا بصنعها قد تم منها أكثر من نصفها بعد، وذلك لأن مصممي هذه المناظر وغيرهم من المصورين والرسامين كانوا جميعا تقريبا منهمكين في صنع مناظر سريعة للفرق الأمريكية التي كانت تقيم مواسمها التمثيلية في برلين العظيمة في هذا الوقت.. ولم يكن أحد في عاصمة القيصر الألماني يكاد يشعر بوجودنا..

ولم يطق عمالنا أن يصبروا على ذلك.. عمالنا المجيدون العبقريون الذين أحبوا مسرحنا، وقدموا معنا من موسكو.. عمالنا الذين شاركونا كل خطوة خطوناها لخلق هذا المسرح العتيد.. الذين رضعوا لبان الفن نفسه الذي رضعناه، وجاهدوا كما جاهدنا ليكون لروسيا فنها.. لقد كشف موقفنا اليائس هذا عما فيهم من جوهر أصيل ونفس حرة أبية.. فسهروا.. وهم أربعة.. أربعة فقط.. سعروا ليلة بعد ليلة، ولم يكونوا يستطيعون أن يعملوا نهارا لأن المسرح كان مشغولا بفرقة أجنبية أخرى

تعمل بالنهار (!!).. سهر هؤلاء الأبطال الأفذاذ الأربعة ليعملوا في أيام تعد على الأصابع ما لم يكن يستطيع عمله في شهر بأكمله مصنع وافي العدد والعدة. ولكي يقوموا بعملهم ذاك في سواد الليل البهيم كان لابد لنا من أن ندفع أجورا إضافية لعمال المسرح الأصليين مقابل عمل أسمى لم يقوموا به مطلقا.. وإلا لما كان ممكنا أن يصرحوا لنا بالعمل في المسرح ليلا!

أما من كنا نحتاج إليهم من الممثلين الإضافيين (الكومبارس) فقد كنا نتلقفهم من إخواننا الروس الموجودين في برلين، والذين كانوا يهاجرون إليها من روسيا فرارا من البطش الذي كان يحل بهم فيها. هذا ولا تسل عن نظرات الرثاء التي كان الناس ينظرون بها إلينا نحن معاشر الروسيين بسبب الهزيمة التي أوقعتها بنا اليابان في الشرق الأقصى، وبسبب الثورة الروسية وأحداثها الدامية.. ومن ثمة فقد كان واجبا، بل دينا في أعناقنا أن نتماسك بكل ما في وسعنا، وأن نذود عن سمعة روسيا ما أمكننا الذود.. وكان أول ما ينبغي في هذا السبيل هو أن نلتزم النظام ونذهل الألمان وغيرهم بطول الصبر والإكباب على العمل والتفاني فيه. وقد فهم الممثلون جميعا هذه الظروف فكان سلوكهم سلوكا مثاليا.

وشرعنا في تداريبنا فكنا نبدؤها من الصباح الباكر إلى ما بعد منتصف الليل دون أن نتلكأ أو نتكاسل.. ولم نكن (نشم أنفاسنا!) إلا لماما لماما.. وكنا جميعا نتمسك بأذيال النظام الدقيق الصارم الذي لم يكن يعرفه عمال المسرح العظيم الذي كنا نعمل فيه.. مما جعل ألسنة القوم تتحدث عنا وتنسج الأساطير الخيالية عن نظافة حياتنا الخاصة... تلك الخرافة التي لم يكن أحد يؤمن بها عن المشتغلين بالمسرح وبشئون التمثيل.. وكان هذا سببا في قيام صلات طيبة بيننا وبين من تصلنا بهم ضرورات العمل.. وأقول صلات طيبة.. ولا أقول صلات نموذجية!

وكنا نقوم بجميع أعمالنا على مسئوليتنا نحن، وبدون الالتجاء إلى أحد يضمننا أو ينهض عنا ولو بالناحية الإدارية المتصلة بالجهات الألمانية، وكان قصورنا من

الناحية المالية، وقلة وسائلنا المادية، مما لم يسمح لنا بالإعلان الذي لابد منه في مدينة كبيرة مثل برلين. لقد كانت إعلاناتنا التي كان سيموف يتولى عملها بيديه الماهرتين ذات قيمة كبيرة من الناحية الفنية.. إلا أنها لم تكن من الخشونة أو البروز بالقدر الذي لابد منه من الناحية الإعلانية. أضف إلى ذلك أنها كانت قليلة.. بل ضئيلة من الناحية العددية البحتة.. فأنا مثلا.. وقد كنت كثيرا ما أجوب أطراف برلين.. لم أكن أعثر إلا على عدد قليل منها ضائع وسط إعلانات المنشآت التجارية الأخرى.. كثيرة الزخارف والتزاويق (!).

وبالرغم من ذلك كله امتلأ المسرح كله بالمتفرجين في ليلة الافتتاح، إلا أن المقاعد المشغولة انخفضت إلى النصف منذ الليلة الثانية.

* * *

وكنا قد افتتحنا برواية "القيصر فيودور". وكانت فرقتنا في هذه الظروف أشبه بنافذة روسية تشرف منها روسيا على أوربا كلها. ولم نكن نقامر بسمعة مسرح الفن لهذا السبب في أوربا فقط، بل كنا نقامر بها في روسيا نفسها كذلك. لأننا لو منينا بالفشل في هذا الوقت.. الفشل الذي كان يعد صدمة لبلادنا في الخارج.. فإن مواطنينا في روسيا نفسها كانوا لن ينسوه أبدا.. ولن يغفروه لنا إطلاقا. زد على ذلك أننا لم نكن ندري ماذا نصنع إذا عدنا إلى روسيا وليس في أيدينا مليم واحد، إذ كنا قد أنفقنا جميع ما معنا قبل أن يرتفع الستار عن أولى حفلاتنا في العاصمة الألمانية. يا لها من مقامرة!

وسأعفيك من وصف تلك الحالة العصبية التي كانت تعصف بالممثلين وتسود عرفهم خلف المنصة خلال الحفلة الأولى هذه. ولكني لن يفوتني أن أنص هنا على أن عمال المسرح أنفسهم.. العمال الألمان.. كانوا يكيلون لنا التهنئات تلو التهنئات حتى قبيل ارتفاع الستار.. فلماذا يا ترى؟ لأمر ما كانوا يكيلون لنا هذه التهاني كلها؟ الظاهر أن شيخ المسرح الألماني وعترته المجرب.. وحبيب برلين،

بل معبود الألمان جميعا.. الممثل المشهور **Hasse**.. قد شرفنا بمجيئه هو وزوجته الخالدة تلك الليلة الأولى. ولقد كان كلاهما من الشخصيات المحبوبة المحترمة التي يجلها الشعب ويبجلها تبجيلا عظيما.. وقد قيل لنا إن مجيئهما هكذا يعد بشيرا سعيدا للمسرح الذي يشرفانه، وألا طيبا بالحظ الحسن.. إذ إنهما لا يحضران لمشاهدة التمثيل إلا في الظروف الشاذة النادرة التي تستحق عناء السهر ومشقة التفرج على التمثيل.. ومجيئهما دليل على أن فرقتنا من الفرق التي يقدر فنها هاس العظيم.. والظاهر أن زبائننا منذ تلك الليلة، إن لم يكونوا من غمار الشعب، فقد كانوا من الصفوة الممتازة من الطبقات المهذبة المرموقة.

ولم يكد المشهد القصير الأول من رواية القيصر فيودور ينتهي حتى ثارت في الصالة عاصفة كاسحة من التصفيق المدوي.. المزلزل للقلوب.. فتشجعنا.. ثم ارتفع الستار عن المشهد الثاني الذي لا يتغير فيه المنظر، إلا أن صورته العامة تكمل بظهور عدد كبير من البويار في ملابسهم الجميلة الخلابة.. ثم لا يكاد يبدو الكاهن والأب المقدس، وكان يلعبه كاتشالوف، حتى تضج الأيدي بالتصفيق مرة أخرى ولكن بصورة أقوى وأعنف.

وهكذا يتضاعف نجاحنا ويزداد كلما جاء فصل جديد.. ويزورنا في غرفنا في أوقات الاستراحة صديقنا العزيز القديم الممثل الألماني الكبير بارناي. فإذا انتهت الرواية غمر المتفرجون منصتنا بالأزهار البديعة اليانعة، غالية الثمن جدا ولاسيما في هذا الوقت من السنة، ثم راح الستار ينفتح وينغلق عشرات المرات.. والأيدي لا تكف عن التصفيق.

وتتغير معاملة عمال المسرح وجميع مستخدميه لنا بتلك الليلة. بل لا أغالي إذا قلت إنهم، بدلا من تلك الزراية بنا، وغض الطرف عنا، أخذوا يحترموننا، بل يحبوننا حبا يقرب من التقديس. وأخذنا نشعر من ذلك الوقت أننا نمثل على أرض تكاد تكون أرضنا.

وبالرغم من ظفرنا الفني العظيم، ونجاحنا هذا النجاح الذي لقيناه، فقد ظلت أحوالنا المالية حتى الآن أحوالا سيئة، وكنا في ضيق مادي لا يكاد يسمح لنا إلا بالإنفاق الضروري الذي يقيم الأود ويمسك الرمق. ولقد كنا في أشد الحاجة إلى المزيد من الإعلان.. ولكن.. كيف؟ وليس معنا من النقود ما يكفي للقليل منه.. ولا أقول الكثير أو على النطاق الواسع؟

وبالرغم مما كانت تفيض به الصحف والمجلات الفنية من الحديث عنا وعقد أكاليل الثناء وتتويج فننا بها.. وبالرغم من أن هذا ساعدنا قليلا وجذب إلينا الطبقات المتنورة المثقفة التي أعجبت بنا.. بالرغم من هذا كله ظلت أحوالنا المادية لا تسر عدوا ولا حبيبا.. لأن الشعب.. الجماهير.. كانت لا تكاد تشعر بوجودنا. وكانت الصحافة الألمانية في ذلك التاريخ صحافة نظيفة وفي ذروة الشرف. صحافة لا يمكن أن تشترى مهما غاليت في الثمن.. صحافة حنبلية إلى آخر حدود الحنبلة.. ترفض استعمال تذاكر الدعوة للتفرج بالمجان على الروايات التمثيلية.. وحجتها في ذلك وجيهة كل الوجاهة، لأنها تقدس الفن، وتنقده نقدا نزيها مبرأ من الهوى.. والتذكرة المجانية سم زعاف لهذا كله.. وجميع صحف برلين لهذا السبب كانت تشتري تذاكر نقادها في أحسن المقاعد مقدما، ولكل حفلة. أما نقادها هؤلاء فيا عجبا لهم! لقد كانوا علماء وفنانين ومؤرخين واسعي المعرفة.. لقد كانوا يعرفون كل صغيرة وكبيرة من أمور الثقافة الروسية والأدب الروسي، حتى لكان يخيل إلينا أن الذين يكتبون عنا روس جاءوا من روسيا خصيصا ليكتبوا هذه الفصول الضافية. وسألت مرة أحد الصحفيين كيف أمكن أن يكون لألمانيا هذا الجيل العجيب من النقاد الأكفاء فأخبرني عن طريقتهم المدهشة في ذلك. لقد قال إنهم يتركون صغار النقاد من الكتاب الشاب يكتبون ما يحلو لهم من المقالات الضافية يحشونها بما يلذهم من هجوم صارم ونقد عنيف إذا كان ما ينقدونه شيئا رديئا فعلا.. وليس أيسر على الناقد، أي ناقد، من الهجوم الصارم والنقد الظالم العنيف.. أما إذا كان الشيء المفقود شيئا فنيا يستحق الثناء ويجمل به الحمد، فلا

يقدر على ذلك إلا الناقد المتخصص الكفء، الناقد المقتدر الذي يفهم ما ينقده.

لقد كنا ننتظر ما سوف تقوله الصحافة عنا، وما سوف يتقرر على ضوئه موقفنا خارج روسيا، بصبر فارغ وقلوب واجفة.. وإليك صورة من ذلك: كنت نائما أنا وزوجتي وأولادي حينما قرع بابنا الممثلون القاطنون معنا في الشقة في الصباح الباكر، وإذا هم يحملون إلينا جرائد الصباح، ناسين ما تقضي به قوانين الذوق غير المكتوبة، وأصول (الإتيكيت!) المتعارف عليها حين يهب زوجان من نومهما وهما في ملابس النوم.. وقد نسوا هذا كله لا بالنسبة إلينا نحن فقط، بل بالنسبة إلى أنفسهم أيضا.. فقد كان بعضهم لا يزال في قميص نومه، والآخر لا يزال في روب الحمام.. والبعض نصف عار تقريبا.. وآخرون يتثاءبون ويفغرون أفواههم وقد بدت الدهشة في وجوههم.. ثم راحت زوجة أحد الممثلين، وكانت تعرف الألمانية معرفة حسنة، وتفهمها وتترجمها كأنها أحد أبنائها.. راحت تترجم لنا أنهارا بأكملها من المقالات الضافية الرنانة التي كانت تنصب في أسماع هذا الاجتماع المشدوه كما تنصب الخمر في حلاقيم الضامئين. وكان يبدو من ثنايا اللهجة التي كتبت بها الجرائد والمجلات عنا أننا أقمنا برلين وأقعدناها، وأذهلنا أهلها بفننا، وما عرضناه عليها من مسرحيات ألكسي تولستوي وتشيكوف وجوركي وابسن.. إلا أن هذا النجاح الباهر كان نجاحا لم يتعد صفحات الجرائد والمجلات، ولم يساعدنا إلا مساعدة قليلة في تحسين إيراداتنا التي كانت في حالة يرثى لها من الضيق والقلة.. لقد كنا في حاجة إلى ما هو أكثر من المدح والثناء. والتغني بمحاسن فننا لكي يمتلئ المسرح بالمتفرجين حتى تمتلئ جيوبنا بالمال الذي هو عصب هذا الفن، كما هو عصب حياتنا!

لقد كان ولي عهد ألمانيا متزوجا من أميرة كانت قبل أن يتزوجها دوقة روسية عظيمة القدر جليلة الشأن.. وقد شهدت هذه الأميرة إحدى حفلات رواية "القيصر فيودور". والظاهر أنها تحدثت إلى جلالة الإمبراطورة عن هذه الرواية، لأنها لم تلبث أن شرفت مسرحنا لمشاهدتها. وبينما كنت جالسا في مكتبي بالمسرح بعد

ذلك بأيام، إذا بالتليفون يدق، وإذا بي أسأل:

"من؟

"القيصر! **Der Kaiser**"

فإذا بصوت يقول القيصر!

وخيل إليّ أنني لم أجد سماع الكلمة الألمانية، فدعوت رجلا ألمانيا كان واقفا قريبا مني وطلبت إليه أن يتولى المحادثة التليفونية لعدم إلمامي بالألمانية إلماما كافيا– ولاسيما إذا كان الحديث بالتليفون.

لقد سمع القيصر قصة المأساة– مأساة القيصر فيودور، من زوجته ومن زوجة ابنه ولي العهد.. وراعه ما وصفتاها به وما مدحتا به إخراجها وتمثيلها فأراد أن يراها بنفسه.. وقد حدد لمجيئه أمسية كنا قد أعلنا عن تمثيل رواية غير هذه المأساة فيها.. واعتذر القيصر بأن هذه الأمسية هي فقط التي يستطيع الحضور فيها لانشغاله في جميع الأمسيات الأخرى. ثم سألنا عما إذا كان ممكنا استبدال هذه المأساة بالرواية المعلن عنها لتلك الأمسية. وفضلا عن أن هذا كان أمرا عاليا يجب الامتثال له، فقد كان في تشريف القيصر أكبر إعلان عنا.. الإعلان الذي كنا نحاول ولا تتسع له مواردنا..

ولبينا الأمر الإمبراطوري شاكرين مبتهجين.

يا لها من فرصة! الإمبراطور نفسه سيشرفنا ويعلن عنا! إن الصالة منذ تلك الليلة لن يكون بها متسع لجميع من يشرفوننا!

ولم تمض ساعة بعد ذلك حتى كنا نعلق الإعلانات ذات الشرائط الحمراء نغطي بها إعلاناتنا السابقة.. ونقول فيها إن الرواية الفلانية مرجأة لتمثل بدلا منها رواية: "القيصر فيودور"، وذلك بأمر عال من جلالة القيصر ولهلم (غليوم) نفسه، الذي أمر بعرض هذه المأساة لأن رغب في أن يراها من الفرقة الروسية..

وكنت قد غادرت المسرح في هذا اليوم المشهود، لبعض شئوني الخاصة. ولما عدت، قبل المساء بساعات وجدتني لا أستطيع أن أشق طريقي إلى باب المسرح إلا بشق الأنفس. لقد كانت جميع الشوارع المؤدية إلى المسرح مكتظة بأسراب لا عدد لها من السيارات والعربات المطهمة.. ولم تكد تمضي ساعة واحدة على تعليق الإعلانات الحمراء التي تحمل نبأ تشريف القيصر لمسرحنا حتى كانت جميع التذاكر قد بيعت وعلقنا لافتة في مدخل المسرح كتب عليها:

"لم تبق إلا أماكن للوقوف"..

ومع هذا نفذت هذه الأماكن في لحظات.

يا لها من لافتة عزيزة على قلب كل ممثل، وكل عامل من عمال المسرح! إنها تعني الرواج.. النجاح.. النجاح الفني والمادي.. إنها العلاج الشافي للفقر.. و(الفلس)!

واحتفظنا بالصفوف الأولى التي كانت تجلس فيها الأوركسترا لإخواننا ممثلي المسارح الإمبراطورية.. الذين جاءوا من جميع مسارح برلين ومسارح المدن المجاورة، ليشهدوا تلك الحفلة المشهودة. ولا يفوتني أن أسجل هنا أن السيد السفير الروسي جاء متأخرا كما هي عادته دائما (!) واضطررت أنا ونميروفتش دانتشنكو لهذا السبب إلى استقبال حضرة صاحب الجلالة القيصر ولهلم بأنفسنا، وكان يلبس حلة رسمية روسية.. ولم نكد نفرغ من تحيته حتى نادى كلا منا باسمه ثم قال:

"لقد رأيت سافينا في دور فاسيليسا، زوجة إيفان الهائل، والظاهر أن رواية القيصر فيودور هي تتمة لتلك الرواية. ترى، في أي سنة تولى إيفان الهائل حكم روسيا؟".

ولم نستطع أن نجيب على هذا السؤال غير المنتظر، في التو واللحظة.. لقد كنا في عالم آخر.. عالم كله دهشة ومفاجأة.. ولما لاحظ الإمبراطور ربكتنا تولى

هو الإجابة، وأفاض في ذكر تاريخ فيودور. ولم يغب عن فطنتنا- إن كان لنا فطنة في مثل ذلك الوقت- أنهم أعدوا لجلالة القيصر قائمة تشتمل على أسمائنا وعلى تفصيلات دقيقة عن المسرحية وتاريخها قبل تشريفه المسرح.. وكان هو يدلي بدقائق هذا كله في لوذعية الممثل المجرب وحصافته، بالإضافة إلى البساطة المتناهية والطبع السمح. لقد كان ولهلم رجلا يفيض نشاطا وكان ربعة أميل إلى القصر منه إلى الطول، وكان في وجهه نمش قليل، وله شاربان يرتفعان إلى أعلى من غير تلك المبالغة التي تلاحظ في صوره. وكان يجلس في أبرز مقعد عن مقاعد البنوار ومن حوله جميع أعضاء الأسرة المالكية. ولم يكن في سلوكه شيء غير عادي. وكان يستدير في حين إلى آخر ليسأل من حوله أسئلة شتى.. وكان ينحني أحيانا نحو الأوركسترا ليشير إشارات خاطفة إلى بعض ممثلي المسارح الإمبراطورية ممن كانوا يجلسون أسفل منه مباشرة. وكان جلالته يحيينا عند انتهاء الفصول تحيات حارة، مما يدل على كونه إما رجلا متدفق الحماسة أو ممثلا يجيد التمثيل!

* * *

وكان يدعونا في أثناء الاستراحة لنقضي معه دقائق في الشرفة الملكية، وهناك، كان يوجه إلينا سلسلة من الأسئلة المنظمة المرتبة عن المسرح وشئون الممثلين.. أسئلة غريبة كثيرا ما كانت تمس صميم عمل القائمين على المسارح والمشتغلين بها. مما يدل على سعة إطلاع القيصر على ما يحسبه الناس ليس من عمله، ومما يدل أيضا على أنه كان يستعمل خبيرا ناصحا يقدم إليه أنباء هذه الناحية من نواحي الأدب والفن بنظام وتفصيل.

وبعد الستار الأخير، وبعد أن غادر معظم المتفرجين المسرح ظل الإمبراطور ومن حوله مندوبون أعلون عن جميع المسارح الإمبراطورية في ألمانيا كلها، في شرفة جلالته، فلما أسرعت إليهم، أنا ونميروفتش، إذا بهم يمطروننا أسئلة لا حصر لها عنا وعن مسرحنا- مسرح الفن بموسكو- وعن الحركة المسرحية في روسيا.

وقد قصصنا عليهم قصتنا كلها، أو من الألف إلى الباء كما يقولون، حدثناهم عن حياتنا وجهادنا وأحوالنا، وعن معظم ما حدثتك وأحدثك عنه يا صديقي القارئ في هذا الكتاب.. وكان القيصر يقاطعنا بأسئلته الدقيقة من حين إلى حين.. ثم يشير إلى الموجودين من الأخصائيين ليلفت أنظارهم إلى ما هو عندنا، ولا يوجد مثله في ألمانيا، وإلى ما هو عندنا وله نظير عندهم. ولعل أحسن فكرة عما انطبع في نفس القيصر عن فرقتنا وفننا هو ما جاء من ذلك في المذكرات التي نشرها واحد من حاشيته وأقرب المقربين إليه، حيث يقول:

"١٩ من مارس سنة ١٩٠٦. تناول صاحبا الجلالة عشاءهما في الساعة السادسة والنصف لأنهما كانا متوجهين إلى مسرح برلنر ليشهدوا رواية تقدمها فرقة مسرح الفن بموسكو باللغة الروسية. وكان هذ الرواية هي مأساة: "القيصر فيودور إيفانوفتش" من تأليف ألكسي تولستوي، ويصور فيها مرحلة فظيعة من مراحل التاريخ الروسي، وبالأحرى نهاية حكم آل روريك، حوالي سنة ١٦٠٨. ولقد تركت فيّ هذه الرواية آثارا عميقة قوية لا تنسى.. آثارا لم يحدث أنني تأثرت بمثلها قط في كل ما شاهدته يمثل على خشبة المسرح، مع كثرة ما شاهدته من ذلك. لقد كان التمثيل يرتفع إلى علياء تلك الذروة الفنية الشاهقة التي ينسى الإنسان عندها أنه جالس في مسرح يتفرج على رواية تمثل، بل يشعر فيها أنه يعيش في هذه الحوادث المفجعة ويحيا في جوها ويندمج فيها بحيث تهزة هزا وتستولى على جميع مشاعره وأحاسيسه... إنك لم تكن تشعر بأن هذا تمثيل قط. لقد كان الممثلون يظهرونك على ما أودع فيهم من تلك القوى الخلاقة والمواهب النادرة الفذة التي لا تتيسر في أعظم صورة من صور الكمال الفني إلا في فلتات من الممثلين والممثلات يعدون على الأصابع في تاريخ المسرح كله.. يا لها من قوى خلاقة تلك القوى التي يمكن أن يقدمها لنا فن المسرح الصحيح! لقد كانت المناظر، والإدارة المسرحية، ورسم الحركة (الميزانسين)، والملابس.. لقد كان هذا كله بديعا لا عيب فيه إلا أنها تبلغ منك منتهى ما يمكن من التأثير الذي تهدف

إليه الرواية، دون أن تمسخه بأي مظهر مسرحي يحدث في كثير من الأحيان.. وا أسفاه! في مسارحنا الإمبراطورية!.. وبالاختصار، إننا لم نكن نحس أي أثر من آثار اللغو أو الركاكة الفنية، ولا أي إشارة زائفة ولا حركة لا لزوم لها مما عسى أن يشعرك بأنك جالس في مسرح.. وليس في هذا الجو الصادق النقي، الفياض بالفن الصحيح الحر! لقد كان منظر القيصر فيودور هذا البائس المسكين، منظرا مؤثرا يمزق نياط القلوب وهو يبدو فريسة لتلك المعركة الفظيعة الناشبة بين الحزبين المتحاربين.. لقد كان منظره يبتعث مشاعر الرحمة والرثاء حتى في صميم الحجر الصلد.. وأنت وإن لم تفهم كلمة واحدة مما يقال فإن التمثيل خليق بأن ينسيك الكلام ويدمجك في المأساة كأنك ممثل من ممثليها".

وكان القيصر ولهلم يصرح بأنه لا يميل إلى مشاهدة شيء مما يمثل في المسرح إلا إذا كان مأساة أو مسرحية تاريخية. وكان ولي عهده يصرح هو أيضا، وكأنما يحاول أن يشعرك بأنه يذهب مذهب أبيه، بأنه لا يعجبه من ذلك كله إلا ما يكتبه المسرحيون المحدثون أمثال ابسن. وتشيكوف وجوركي. وكان ولي العهد حاضرا على الدوام في جميع حفلاتنا، وكان يجلس في الشرفة الملكية.

وقد آتت زيارة القيصر لمسرحنا أكلها كما كان موقعا، وأخذت إيراداتنا ترتفع ارتفاعا كبيرا، وبدأت برلين كلها تتحدث عنا، ولم ينته موسمنا الزائر لتلك المدينة الكبيرة، وهو الموسم الذي استمر ستة أسابيع، حتى كان نجاحنا في الذروة من الفن كما هو في ذروة الذروات من الناحية المالية وكانت الولائم والحفلات تتوالى علينا من رجال المسرح الألمان، ومن رجال الجمعيات المختلفة ومن الأفراد أيضا، ثم من أهل المستعمرة الروسية– أعني أهل الحي الروسي في برلين، وكان أهم هذه الحفلات كلها وأعمقها أثرا في نفوسنا وليمتين أقيمتا بغرض تكريم مسرحنا نفسه.

أما أولاهما فقد أقامها لنا شيخ الممثلين الألمان، هاس، في داره، وأما الأخرى فقد أقامها لنا سيد المؤلفين المسرحيين الألمان جرهارت هاوبتمان.. وقد أقامها لنا

في داره أيضا. وكانت أمثال تلك المآدب تقام عادة في الفنادق أو المطاعم العامة، حتى لا تربك من يقيمونها في بيوتهم الخاصة، هذا إلا إذا أراد صاحب المأدبة أن يبالغ في إكرام المحتفي به فكان يفضل إقامة المأدبة في داره حينئذٍ. وكان هاس متحمسا في إكرامه لنا واحتفائه بنا تحمسا فاق الحد، وجعله يدعو إلى داره المتواضعة، لا فرقتنا بأكملها وبجميع عمالها، بل دعا من كل مسرح من مسارح برلين ممثلا عظيما وممثلة مشهورة للمشاركة في الحفاوة بنا وإكرام مثوانا.. وكم ذكرني منظر هذه المأدبة بسفينة نوح التي جمعت من كل زوجين اثنين! لقد حضر هذه الحفلة ممثلون من فرقة ميننجن التي قدمت إلى برلين للتدريب على رواية تشترك بتمثيلها في يوبيل الدوق ميننجن راعي الفرقة. وكان هاس يعرف مبلغ إعجابي بممثلي تلك الفرقة وأثرهم العميق في نفسي ويدهم التي لا تنكر في فني، فأراد مجاملة منه أن يقدمني إليهم بالرغم من السنين الطويلة التي فصلت بيننا منذ أن التقينا في موسكو. وبعد المأدبة تبادلنا كلمات الشكر والخطب المختلفة، ثم أجلسوني في كرسي مذهب فخم في أحد أركان غرفة كبيرة وراح الممثلون الحاضرون جميعا يجلسون حولي وفوق أرضية الغرفة وفي كل شبر منها، لكي يسمعوا مني قصة (حياتي في الفن) نقطة نقطة، وتفصيلا بعد تفصيل.. وأطراف ما في هذا العمل الشاق المربك كله أنه كان يؤدي باللغة الألمانية.. لهؤلاء الألمان الأساطين.. أساطين الفن، وأساطين التمثيل، وأساطين الأدب، وأساطين الألفاء والفصاحة والبيان.. وأساطين كل شيء.. مني أنا!! أنا الروسي القح الذي نجح في نسيان اللغة الألمانية بعد هذا العمر الطويل! ولم يكن عجبا أن أطب من حين إلى آخر في مطبات لغوية كانت تثير عواصف من الضحك الذي كنت أحمد الله عليه، لأنه كان يريحني قليلا من هؤلاء الأساطين، ويريحهم قليلا مني.

لشد ما أتذكر بالفضل والشكران العميم هذه الحفاوة الكريمة التي غمرني بها ذلك الممثل العظيم هو وزوجته! ولقد شاء له كرمه أن يظل يغمرني بمحبته حتى بعد أن عدنا إلى روسيا وإلى قبيل وفاته بمدة قصيرة، حينما أرسل إليّ مجموعة

حافلة من الصور التي تمثله في أدوار مختلفة مما قام بتمثيله على خشبة المسرح، وعلى كل منها إهداء يسيل رقة، ومعها خطاب يفيض بما فطر عليه من أدب وود ومحبة. وقد رددت عليه.. ولكن خطابي قد يكون وصل إليه ليجده في عالم غير هذا العالم.

أما المأدبة الأخرى، فلها قصتها التي لا داعي لتفصيل أمرها هنا، لأنها قصة صداقة عظيمة تربطني برجل عظيم، وكاتب خالد كريم نالني شرف معرفته، وكان له فيّ تأثير لا يمحى. لقد شهد هاوبتمان جميع رواياتنا. وكانت أول رواية شهدها هي: "الخال فانيا". وكلنا نعلم مدى تأثير هاوبتمان في الأدب الروسي، ومبلغ غرامه هو بهذا الأدب. على أن حفلاتنا هذه كانت أول ما تذوقه هاوبتمان من فن المسرح الروسي. ولقد قيل لي إن هاوبتمان قد جاهر برأيه في تشيكوف وفي مسرح الفن في أثناء إحدى الاستراحات، وأنه قد نظم عقود الثناء في رأيه ذاك، وبالغ في الإطراء بالرغم مما هو معروف عنه من شدة القصر في الكلام والتهيب من المصارحة برأيه في أي شيء. وبعد انتهاء هذه الحفلة بالذات ذهبت أنا ونميروفتش دانتشنكو إلى دار الكاتب الألماني العظيم، لنعبر له بأنفسنا عما نكنه له من الاحترام ونحتفظ له به من عظيم الحمد بوصفنا أول فرقة قدمت مسرحياته للشعب الروسي. ولكن، ماذا وجدنا؟ لقد كانت الشقة الصغيرة التي يسكن فيها الكاتب الخالد (هرجلة في هرجلة!) لقد كانت زوجته التي يقال إنه قد استوحى منها نموذج دوره الخالد "روتندالين" في مسرحيته: "الناقوس الغارق" ودور ببا **Pippa** في مسرحية: "وترقص ببا" لقد كانت زوجته هذه مشغوفة أشد الشغف بالموسيقى الأوركسترية، بل ربما– إذا لم تخني ذاكرتي– بقيادة الأوركسترا أيضا. لقد كان الأديب العظيم هو وزوجته على أهبة القيام بتدريب موسيقى على ما يظهر، لأن إحدى غرف شقته كانت ممتلئة بآلات الأوركسترا من كل نوع وبحوامل هذه الآلات. وكان الكثير من تلك الحوامل مغيرا على غرفة المكتب أيضا سبب ضيق الغرفة الأولى.. والظاهر أن الموسيقى هي التي كانت تعمل عملها في غرفة المكتب

هذه، لأنها هي التي كانت تستنزل وحي الأدب.

لقد كان شيء في هاوبتمان يذكرنا بأنطون تشيكوف.. شيء في مظهره وفي سجاياه. أضف إلى ذلك ما كان يشبهه في حيائه وانطوائه واقتضاب تعبيراته. ومما يؤسف له أننا لم نكن نستطيع التبحر معه في الحديث ولا التنقل فيه من موضوع إلى موضوع ولا الإفاضة في حضرته بفصاحة أو بلسان طلق.. وذلك لأننا كنا نتهيب هذا ونحن جلوس معه، ولأن إمكانيتنا لم تكن مستقيمة ولا سليمة ولا متدفقة بحيث تصلح للتحدث في الأدب أو المناقشة في الفن. وكان هاوبتمان لا يفتأ يقول إنه كان يحلم دائما بأن يرى رواياته تمثلها فرقة مثل فرقتنا، فرقة لا تلجأ إلى هذه الصنعة المتكلفة ولا الحركات التمثيلية الزائفة التي لا ضرورة لها- بل بطريقتنا السهلة، العميقة، الغنية بمحتوياتها. وكان الأخصائيون الألمان يقولون له بأن هذه الطريقة التي يحلم بها هي من رابع المستحيلات لأن للمسرح مطالبه ومقتضياته. أما الآن، وفي مغرب عمره.. فها هو ذا يشهد أخيرا مصداق ما كان يحلم به. وكان يضاعف من أسفه أننا لم ندرج في برنامجنا شيئا من رواياته التي مثلناها في موسكو. وكان جوابنا أننا لسنا ممن يبيع الماء في سوق السقائين، (كما يقولون في مصر)، أو البلح في هجر، أو الفحم في نيو كاسل كما يقول الإنجليز!

الفصل السابع والأربعون

حفلات الكرنب



اليوبيل العشري لمسرح الفن ١٩٠٨.. أولى حفلات الكرنب ١٩١٠ لمساعدة ممثلي الفرقة المحتاجين.. ألوان من التهريج للتسلية الخاصة يقوم بها أعظم الممثلين بالفرقة..

من العادات المنتشرة بين الممثلين الروس عادة الاحتفال بمناسبة انتهاء كل موسم مسرحي. ويستمر الموسم عندنا من أغسطس إلى أوائل الصوم الكبير (حوالي منتصف فبراير) والمسارح الروسية جميعها تغلق أبوابها في أثناء الصوم الكبير، وذلك لما تقتضيه معتقدات الكنيسة اليونانية الأرثوذكسية من جعل الأسابيع السبعة التي يستمرها هذا الصوم الكبير فصل عبادة وصوم طويل. ولم يكن يسمح في أثناء هذا الصوم بإقامة أي حفلة تمثيلية إلا إذا كان التمثيل بلغة أجنبية غير اللغة

الروسية، ومن ثمة فقد كان الممثلون الروس جميعا يظلون بلا عمل. وكانت هذه الإجازة الإجبارية أشبه بمسامحة اعتيادية تفتتح بحفلة استعراضية تعويضا للممثلين عما بذلوه من جهود شاقة في الأسبوع السابق لهذه الإجازة حيث كانوا يقدمون حفلتين يوميا.

ومن عادة الروس أن يأكلوا الكرنب في أثناء الصوم الكبير، ومن ثمة كانوا يسمون هذا المهرجان الذي يقيمونه لتلك الإجازة الطويلة حفلة الكرنب. على أن الكرنب لم يكن يوزع في هذا المهرجان إلا بوصفه هدية.

وكان مسرحنا يتمسك بهذا التقليد ويحافظ عليه محافظة تامة، ومن ثمة فقد كان يقيم سلسلة بأكملها من حفلات الكرنب هذه، تلك الحفلات التي تطورت فيما بعد إلى حفلات أفخم منها.

وقبل أن تنشأ حفلات الكرنب كانت تقام حفلات يسمونها "حفلات الحظ (!)" يقصد بها ترفيه صغار الممثلين وشباب تلاميذ مسرح الفن وإمتاعهم، ويرجع تاريخ تلك الحفلات إلى عام ١٩٠١، وكانت تجرى في شونة التدريب على البوزهيدومكا، في نفس المكان الذي كان يوما ما متنزه الهرميتاج، بمسارحه الكثيرة ومراتعه التي لا تعد والتي حدثتك عنها في فصلين سابقين[١]. أما الآن فقد درس هذا المتنزه وخرب، وقامت مكانه دور ومنازل. وكنا قد بنينا فيه شونة وبها منصة لها نفس الأبعاد والمقاييس التي كانت لمنصة المسرح الذي كنا ننشئه في حي كامرجرسكي. ولم يكن ثمة صالة في الشونة، وإن كان بها غرفة كبيرة لها شرفة يجلس فيها مدير المسرح لفحص وتجديد المناظر التي كنا نعدها لمسرح حي كامرجرسكي. فهذه هي الشونة التي أقمنا بها حفلة ترفيه حيثما اتفق في أمسية جميلة من أمسيات عام ١٩٠٢.

---

(١) الفصل الثاني عشر والفصل الثلاثون.

وكنت ترى على المنصة المنقسمة قسمين منظرا إلى جهة اليسار من مناظر القره قوز، له ستاره الخاص، حيث كان الممثلون يمثلون (نمراً) من جميع الأنواع. وإلى جهة اليمين كنت ترى سورا (على شكل درابزين) ألصق به تراكتر روسي– أي مشرب من مشارب الشاي يشبه هذا المشرب الذي كان يتراءى لببنوف في مسرحية "الطبقات السفلى". كما كانت ترى في هذا المكان الذي كان مفروضا أنه صالة المسرح عددا كبيرا من المؤثرات التي لا تخطر لأحد ببال. لقد كانت الحرارة والازدحام وقلة الهواء قلة قريبة من الاختناق.. كان هذا كله مما يجاوز الوصف. فإذا جاء المساء رأيت أزياء وطرزا من الملابس مبتكرة، ومجموعة حيثما اتفق، من أنواع شتى. وكانت الروايات تمثل في القره قوز تمثيلا مرتجلا وبلا ضابط. ومع هذا كانت تلقي نجاحا عجيبا قل أن تلقاه رواياتنا على المسرح الحقيقي.

وكان إيفان موسكفين يمثل دور خادم لا شأن له ولا يقوم إلا بعمل قليل في رواية من روايات القره قوز. لقد كان عمله أن يرفع الستار ويخفضه في غير المواعيد المقررة، وذلك لكي يتلف الغرض المقصود من النمر، كما كان يساعد المشعوذين، وإذا طلبوا شيئا أعطاهم غير ما يريدون، وإذا قاموا بعمل حيلة من الحيل فضح سر حيلهم، فإذا أوهموا الناس بوجود مكان مسحور تقدم هو من هذا المكان ووقف في مقدمة المسرح أمامه وراح يضحك ضحكا عاليا مقهقها، فإذا صنعوا شيئا مثيرا للضحك العاصف الشديد راح هو يبكي ويستبكي.. وبالاختصار لقد ابتكر شخصية من طراز عجيب استعملها تشيكوف فيما بعد وهو يرسم دور يبيخودوف في رواية "بستان الكراز".

وإذا تذكرنا غرام الروس بلعبة المصارعة عرفنا لماذا كانوا يدرجون في المهرجان مباراة فيها باستمرار، وكانت المصارعة في مهرجان ذلك العام بين فرنسي وروسي. أما الفرنسي فكان رجلا نحيف الجسم رشيق القد، يلبس سروالا (محزقا!) وبنطلونا نسائيا (حريمي!). وكان يمثله كاتشالوف. أما المصارع الروسي فكان حوذيا مفتول الجسم يلبس قميصا ذا كمين مشمورين إلى أعلى. وكان يمثله

جريبونين. ولم تكن ثمة بالطبع أي مصارعة، بل كان تمثيلا كله مجون وهزل يقوم على غرابة شكل الطرفين المتصارعين وأحكام هيئة المحلفين القائمة كلها على الزيف والتزوير ثم على حركات المتصارعين التي كانت كلها لمز وغمز. وكان موسكوفين يعكس كل حركة من هذه الحركات إلى ضدها، كما كان أحد الممثلين يقوم بدور قارئ الأفكار بين المتفرجين فهو لا يفتأ يتجول بينهم ليفشي ما يجول في صدورهم من أسرار بطريقة ظريفة.. وهكذا كان الضحك لا ينقطع لحظة واحدة، بل كان ضحكا شديدا يقطع القلوب ويبهر الأنفاس حتى لقد سقط أحدنا مغشيا عليه فاضطررنا إلى إيقاف التمثيل- أقصد التهريج- لحظة خاطفة.. ولكن بلا فائدة.. وما أفاد هذا إلا في زيادة الضحك أضعافا مضاعفة.

* * *

وفي عام ١٩٠٨، في يوم الاحتفال بيوبيل مسرح الفن العشري- أي بمناسبة مضي عشر سنوات على تأسيسه- وذلك في الرابع عشر من أكتوبر، أقمنا مهرجان ترفيه من هذا النوع في المسرح نفسه، وذلك على منصته الكبيرة، وبعد حفلة استقبال رائعة وما يقام في حفلات الاستقبال من مراسم وما يقدم فيها من أشربات وآكال ويلقي فيها من كلمات وخطب. ولعل هذه الأمسية هي أنجح وأسعد الأمسيات التي أقمناها في حياتنا المسرحية.

وفي سنة ١٩٠٣، أي في السنة التي كان تشيكوف يشعر فيها بإرهاصات محزنة عما سوف تنتهي إليه حياته التي كان يتهددها الموت باستمرار، وكان كأنما يود لو استطاع أن يستمتع ما وسعته المتعة لآخر مرة في حياته، أقمنا مهرجانا مضحكا احتفالا بالعام الجديد، سبقه عشاء فاخر في ردهة المسرح السفلي وبعد العشاء أقام شباب الممثلين والممثلات حفلة راقصة في الردهة العليا، ثم حولنا منصة المسرح إلى منصة قره قوز وصالة للمتفرجين بمن فيهم أنطون تشيكوف نفسه، وقد رفض في هذه الحفلة أن يجلس في مقعد الشرف الذي أعددناه له، بل

رأيناه (يزوغ) من مظاهر التكريم فيختار لنفسه مقعدا في الصفوف الخلفية– كعادته دائما؟ وقد حدث في تلك الليلة أمور لا تدور للإنسان في بال. فقد أجريت مصارعة بين القمئ النحيف الضئيل الجسم سولرجتسكي، الذي سوف أحدثك عنه حديثا طويلا في الفصول التالية. وكان المتصارعان يتغنيان أغنيات روسية قصيرة. وإن أربع من غواني فينا الحسان، ومعهن الممثلون موسكفين وجريبونين ولوزهسكي والممثل كليموف من ممثلي المسرح الإمبراطوري الصغير يتغنون مقامة لأربعة مغنين تتألف من هذه الكلمات التي لا معنى لها Ich binzu mir Spazieren hous ويرقصون رقصة يهزون فيها أجسامهم هزا انسيابيا.

وفي التاسع من فبراير سنة ١٩١٠ أقمنا أول حفلة من حفلات الكرنب وجعلنا دخولها بتذاكر ذات أثمان عالية لكي نساعد بحصيلتها المحتاجين من ممثلي مسرح الفن. وكانت أمسيات من هذا النوع تقام حيثما اتفق في خلال أقسى أسبوع في السنة في حياة الممثل الروسي كلها، وبالأحرى في الأسبوع السابق للصوم الكبير حينما كان الممثلون يعملون في كل مكان.. في غرف اللبس وفي الأبهاء، وفي كل ركن من أركان المسرح، وفي أثناء الحفلات، وفي فترات الراحة، وليالي متتابعة لا يذوقون فيها طعم الراحة. إن من العسير على غير أهل المسرح أن يتصوروا مقدار ما يبذله الممثلون من الجهد وما يحققونه من نتائج في خلال فترة قصيرة من العمل. إن العمل الذي كانوا يقومون به في خلال هذا الأسبوع الواحد يعادل إخراج رواية من روايات شيكسبير تشتمل على خمسة عشر أو على عشرين مشهدا. أضف إلى ذلك زخرفة المسرح وتزيين الصالة بجميع أبهائها وردهات البناء الخمس. لقد كانت ليلة الاثنين من الأسبوع الأول من الصوم الكبير ويوم الاثنين نفسه بطوله فترة تغيرت فيها معالم المسرح تغيرا لم يكن سهلا على أحد أن يعرفه فيها. فلقد نقلت جميع مقاعد الأوركسترا خارجا ورصت مكانها الموائد التي تناول فوقها العشاء من اشتروا تذاكر الدخول. أما الجرسونات– أعني الندل– فقد كانوا صغار الممثلين وتلاميذ المسرح من المشتغلين في المشاهد الأصلية. وكنا قد

خبأنا مؤثرات ضوئية كهربية مختلفة تحت الموائد، كما زينا شرفات الصالة بتعاليق وشفائر ملونة بديعة المنظر، في حين تدلت من السقف مصابيح جميلة متعددة. فضلا عن مصباح صغير مظلم فوق كل مائدة كان يضفي عليها جوا ساحرا شاعريا حينما تنطفئ مصابيح المسرح الأخرى. وفي الشرفة العليا خبأنا فرقتين موسيقيتين إحداهما فرقة وترية، والأخرى فرقة مزامير هوائية. كما أعدت سلال كبيرة ضخمة ممتلئة بالنفافيخ والأنابيب الطويلة الملتوية وقصاصات الورق ونثاره، والصفافير والبالونات، على أهبة الاستعداد لإطلاقها في جو الحفلة لتتضاعف بهجة وتمتلئ إيناسا.

وفي الثامنة مساء يتوجه الجمهور إلى الصالة ويجلس كلٌ في مكانه المخصص له، ثم تنطفئ الأنوار بالتدريج حتى يكاد يعم الظلام بعد فترة من الزمن تسمح للمتفرجين بإراحة عيونهم وتعويدها على العتمة. فإذا تم ذلك انطلقت في جو المسرح فجأة موجات مختلفة من أصوات متباينة، من لعلعة النفافير، إلى دق الطبول، إلى ترنيم الآلات الوترية بأعلى أنغامها، وأزيز الموسيقى الهوائية في أشجى ألحانها، ورنين الصنوج في حلو دقاتها، ورعود الآلات الصوتية داخل المنصة وهي ترسل زئيرها يزمجر في هذا الجو كله.. وكل ما يمكن أن يصدع الآذان من مختلف الآلات التي يمتلكها المسرح ترسل أصواتها في أقصى ما يمكن إحداثه من صوت مدو وجلبة شديدة مفاجئة، ومع كل هذه العربدات المدوية تسلط عاكسات النور كلها ومركزات الأضواء جميعا على المتفرجين فتعشى أبصارهم، وهنا تنطلق عليهم من كل ركن من أركان الصالة النفافيخ ونثار الورق الرفيع ومئات البالونات ذات الألوان والأحجام المختلفة وهي تسبح قيما حولها من ذلك المشهد المرح المعربد، مربوطة بخيوط رفيعة تجعلها تظل هائمة سابحة، وقد تفرقع وتسقط، فتضاعف زخرف هذا الجو المبهرج المفعم بالألوان والصور.

فإذا انتهى هذا، بدأ برنامج آخر على المنصة.. فقد شهر مدفع ضخم يمشي من ورائه الممثل القزم القمئ سولرجتسكي وقد لبس بدلة رسمية مصنوعة من الجلد

والمشمع، ثم يقف ليلقي علينا خطبة طويلة يتهته فيها باللغة الإنجليزية، ووقف إلى جانبه ترجمان ينقل ما يقوله إلى اللغة الروسية، فإذا نحن نعلم أن سولرجتسكي معتزم السفر إلى المريخ، وهو من أجل هذا يريد أن يوضع داخل المدفع لينطلق منه إلى أطباق السموات. وهنا تدخل زوجته لتشهد فراقا مؤثرا باكيا.. يميت القلب من الضحك مع ذاك، ويدور الحديث باللغة الإنجليزية المتهتهة أيضا.. ثم يحصل شيء لم يكن أحد يتوقعه قط، حتى ولا.. أنا.. أنا مدير حفلة الكرنب، والذي أشرفت على جميع النمر التي سوف تعرض في البرنامج في تلك الأمسية نفسها.. إننا نرى شخصا ما، غامض الشكل غريب التكوين، يلبس قبعة نسائية، ومعطف نتاشا الأحمر في رواية "الأخوات الثلاث". ثم لا يلبث هذا الشخص الغامض أن يستغرق في بكاء شديد، وإذا دموعه تنهمر مدارا، وإذا هو يجففها في فروة ياقة المعطف الذي يلبسه، وإذا أنا أتساءل مشدوها:

"ترى من تكون هذه؟".

وإذا بعض من حولي يجيب:

"الظاهر أنها حبيبة القزم الإنجليزي السرية التي لا تجرؤ لوجود الزوجة، أن تقول كلمة وداع واحدة لحبيب قلبها في تلك اللحظة التي ربما كانت آخر لحظة له في تلك الحياة".

ثم يتضح أنه الممثل موسكفين الذي قام بتمثيل عشرة أدوار مختلفة في تلك الأمسية، والذي لم يستطع الظهور في الصالة قط، لهذا السبب، لكي يتفرج على البروجرام.

لقد أراد أن يشاهد نمرة المدفع فاخترع تلك الحيلة الفذة التي انتحل فيها صورة حبيبة القزم الإنجليزي، وبذلك استطاع أن يتفرج على تلك النمرة، كما أمكنه في الوقت نفسه أن يزيد الصورة كمالا وإبداعا.

ثم يدخل الممثلان كاتشالوف وجريبوتين وقد لبسا ملابس المدفعية الغريبة

فيقتربان من بطلنا القزم الشجاع الذي لا تبدو عليه أي بادرة من بوادر الخوف. وها هما قد فرغا من تنظيف المدفع الضخم وتزييته، ثم يذهبان، وفي أيديهما المزايت الصغيرة، نحو البطل القزم ويشرعان في تزييت ملابسه حتى ينزلق جيدا من ماسورة المدفع. ونرى في الشرفة العليا طوقا كبيرا مغطى بالورق الأبيض على أهبة الاستعداد لتلقي المغامر الشجاع حينما ينطلق.

والآن.. وكل شيء معد كما ينبغي، وقد انتهت كلمات الوداع، وأخذ البطل العظيم يلقي آخر كلمة له قبل رحلته إلى الفضاء، يتقدم المدفعيان فيرفعانه إلى فوهة المدفع الضخم حيث يدسانه فيها.. ثم إذا هما يعمران المدفع بالبارود، ويشعلان طرف عصا طويلة، ثم يمدان الطرف المشتغل في عناية وحذر فيشعلان طرف شريط البارود.. وهنا نرى الجمهور ولاسيما السيدات يضع أصابعه في آذانه خوفا من أن يصمها دوي المدفع.. ولكن المفاجأة المنتظرة تسفر عن صوت لا يزيد عن صوت مسدس صغير من مسدسات لعب الأطفال، وإن كنا نرى كلا المدفعيين اللذين أطلقاه يقعان من الرعب، وإذا الصالة كلها تردد صراخ الكولونل سولوجتسكي.. المغامر القزم الشجاع. وهنا تعزف الأوركسترا العسكرية معزوفة مجلجلة.. يحدث هذا كله في مفاجآت غير منتظرة وبصورة خاطفة لم يكن الجمهور ينتظر منها شيئا.. ويؤكد البعض أنهم رأوا سولرجتسكي يطير في الهواء.. ويذهل البعض الآخر متسائلا عن الطريقة التي انطلق بها الرجل المسكين من المدفع.. وحقيقة الذي حدث أن سولرجتسكي كان في الوقت الذي كان المدفع يحشى فيه بالبارود قد أخذ سبيله بأقصر الطرق إلى الدور العلوي حيث أعطى الإشارة بإطلاق المدفع، فلما رآه الناس هناك وقد اختفى في لمح البصر ظنوه قد انطلق من المدفع!

وإليك "نمرة" أخرى من النمر التي أحدثت أعمق الآثار في مشاعر الجمهور. لقد كان لنا في منصتنا دائرة متحركة لفافة– أعني– تدور حول نفسها. وقد أقمنا حاجزا واطئا حول محيط هذه الدائرة، وجعلنا في ظهرها منظرا لسيرك مزدحم

بالمتفرجين. كما كان يوجد هناك أيضا منظر للمدخل الذي يدخل منه فنانو السيرك ويخرجون منه، ومن أعلى منه شرفة جلست فيها فرقة أوركسترا السيرك. وفي البهو الذي خلف المدخل تجمع خدم السيرك وسعاته في حللهم الحمراء وبناطيلهم الضيقة (المحبكة!) البيضاء وأحذيتهم السوداء اللامعة. وكنت أنا أقف بينهم في دور مدير الحلقة في سراويلي القصيرة البيضاء ونعلي السوداوين اللامعين ومعطفي ذي الياقة الواقفة المنتصبة المنتشرة حول كتفي، وعلى رأسي قبعتي الطويلة العالية المنحرفة قليلا، زيادة في التأثير، وقد جعلت لي أنفا كبيرا ضخما، وشاربين أسودين، وحاجبين ثقيلين أسودين. وقد وضعنا على حافة الدائرة اللفافة حصانا خشبيا ثابتا كان يرقص فوقه الممثل بوردزهالوف في ملابس راكب عاري الظهر واثبا من خلال أطواق ورقية. وكان اللذين يمسكون بهذه الأطواق يقفون فوق أرضية المنصة الأصلية، بينما الراكب- المتواثب- أريد أن أقول: "المتقنزح!" هو والحصان الخشبي يدوران مع الدائرة اللفافة.

وهنا تجيء نمرة مدير الحلقة نفسه- وهو حضرتي!- الذي كان يفرج الجمهور على حصان "طلوقة!". ولكي أقوم بهذه النمرة خلعت معطفي وظهرت في بذلة فراك سوداء (ذات ذيل طويل) وقفازين أبيضين. واصطف جميع الخدم والسعاة ذوو الحلل الحمراء صفوفا صفوفا، وأخذت الأوركسترا تعزف سلاما عسكريا، ثم دخلت وانحنيت محييا جمهور المتفرجين وأخذت أسير حول الدائرة اللفافة. وهنا اقترب مني رئيس السواس فناولني سوطا جعلت أسيط به في الهواء بحركة ماهرة (كلفني التدريب عليها أسابيع طويلة من التمرين الشاق قبل حفلة الكرنب)، ثم أشرت إلى الحصان المدرب (وكان يلعبه واحد من أحسن ممثلي فرقة مسرح الفن) فانطلق (يبرطع!) وسط الحلقة.

* * *

إن ثمة أسبابا كثيرة تجعل الممثل، إذا لم يكن لديه ما يشغله في المسرح،

يحاول أن ينفق أوقات فراغه بطريقة سارة شائقة بقدر ما يستطيع. والعمل في الجو الذي تكون فيه الأعصاب مجهدة متعبة كثيرا ما يخلق حول الممثلين جحيما من الإحساس بالضيق الشديد، ومن ثمة كان قمينا أن يلتقي الممثلون في ظروف أخرى غير ظروف العمل الأصلي.. ظروف طيبة سعيدة يمكن أن تريح أعصابهم وتجلو عن نفوسهم ما علاها من صدأ، ومن ذلك لقاؤهم على فنجان من الشاي أو مرطب منعش أو وليمة خفيفة أو حديث فكه يريح أعصابهم وينسيهم هموم الحياة وعبوس العمل. كما يميل آخرون ممن خلوا إلى حين من الأعمال المسرحية الجدية إلى تمثيل شيء ما في مكان ما.. وهم لذلك لا ينفكون ينشدون الفرصة التي تنيلهم ما يشتهون. ويتوق آخرون أيضا، ممن لا عائلات لهم، وممن حرموا جو الأسرة.. أولئك الذين تشقيهم الوحدة والشعور بالعزلة.. يتوقون إلى خلق هذا الجو العائلي السعيد حول أنفسهم.

وآخرون كذلك، ممن يشعرون بجفاء العمل في المسرح وجديته وتضيق صدورهم به لهذا السبب، ينشدون نجاحا رخيصا وسريعا.. وهم لا يجدون هذا النجاح الرخيص السريع إلا بما يسند إليهم من الأدوار الخفيفة التي نشهدها عادة في نمر (الكباريهات) والمشارب التي لا تهتم كثيرا بأصول الفن. فهذه هي الظروف التي نشأ عنها وجود هذا اللون من ألوان الأندية أو أمكنة الاستمتاع للتسلية والترفيه عن النفس والتي لابد منها لإزاحة الهم عن نفوسنا نحن الممثلين ومن إليهم من عمال مسرح الفن بموسكو. إلا أن الحافز الأكبر الذي أدى إلى ابتكار أعياد الفن هذه أو ما يسمى الـ **Chauve- souris** هو ظهور رجلين كانا أستاذين جهبذين في نواحي الهزل والدعابة واللمز والكاريكاتير. أعني تقليد الغير بقصد التضحيك. رجلين كانت مواهبهما تتألق تألقا عجيبا في هذه النواحي كلها.. وهذان هما نيكولاي تاراسوف وصديقه نكيتا بالييف، ممن ربطتنا وإياهم روابط الحياة الفنية والعمل المسرحي المشترك في تلك اللحظة الحرجة التي لقينا فيها من العناء ما لقينا في رحلتنا إلى برلين، تلك الرحلة التي بذل لنا فيها هذان العزيزان من

جهودهما كل غال وكل ثمين. لقد عرفناهما يوما.. ثم لم نفارقهما ولم يفارقانا زمانا طويلا. لقد كانت مواهبهما النادرة تتألق كما ذكرت في أعيادنا الخاصة تلك، وكان أجمل ما يضحكنا به بالييف خطبه الظريفة التي يقلد بها خطباء المحافل والمتكلمين البارعين في المؤتمرات العامة، أما تاراسوف فكان يمزق نياط قلوبنا من الضحك بوصفه صاحب النكتة الحلوة والنادرة البارعة، والكاتب الذي لا يشق له غبار، والمسرحي الكبير، والشاعر الرقيق المرهف الحس.

ولقد كانت أول ليلة شهدت مولد هذا اللون من الأعياد في التاسع والعشرين من شهر فبراير سنة ١٩٠٨، وذلك في منزل برتسيف بالقرب من معبد المخلص، في بدروم صغير مريح، بالرغم من فقره وتواضعه. وقد اضطرنا تاريخ ميلاده في تلك الليلة الكبيسة من هذه السنة الكبيسة– أعني في التاسع والعشرين من فبراير، ألا نحتفل بمولده إلا في كل ليلة كبيسة أي في كل أربع سنوات. هذا وقد كانت نكت اللمز– وبالأحرى التنبيط (!)– وألوان المجون والسخريات التي تلقى أو تمثل في هذه المنشأة شيئا جديدا على أهل موسكو. قد كان ضيق المكان يحفز الأهالي إلى طلب الدخول في ذلك البدروم والإلحاح في ذلك الطلب إلحاحا شديدا لما كانوا يسمعونه عما كان يجرى فيه.. ولم نكن نسمح بدخوله في أول الأمر للممثلين وغيرهم من الفنانين. ولعل تلك الأيام هي خير ما مر من عمر ذلك المكان في حياته الطيبة كلها.. الأيام التي كان يعمر فيها بأساطين التندر وأبطال المزاح الحلو، وما كان يعرض فيه من (النمر) البارعة التي تدل على الذكاء الخارق.. وما يسفر عنه هذا كله– وعلى غير انتظار– من اكتشاف بعض العباقرة والموهوبين رجالا ونساء.

الفصل الثامن والأربعون

مبادئ أولية من مذهب ستانسلافسكي في فن التمثيل



وفاة تشيكوف ثم وفاة موروزوف وأثرهما في الفرقة.. رحلة المؤلف إلى فنلندة أتاحت له التفكير في إنقاذ فن التمثيل.. المؤلف يستعرض أدواره ويتحسس نواحي الضعف فيها ونواحي القوة، فما هذه وما تلك!.. كيف يبقى الممثل على نواحي القوة في دوره إذا تقادم الزمن على الدور؟.. المعنى الداخلي للصدق.. القدرة على الخلق تتطلب الجو أو المزاج الخلاق.. الوسائل الفنية لخلق هذا الجو.. عظماء ممثلي العالم كانوا يمتازون بخلق هذا الجو إذا ما برزوا إلى المنصة.. ماذا اكتشف المؤلف وهو في دور الدكتور ستوكمان؟.. أيها الممثل، اقطع علاقتك بالجمهور المتفرج وأنت تمثل ولا تعش إلا في دورك.. كيف يركز الممثل طبيعته ليحصل على القدرة الخلاقة؟.. يجب على الممثل أن يؤمن بكل ما يجرى على المنصة وإلا

فشل فشلا ذريعا.. الصدق المسرحي ليس هو الصدق في الحياة الواقعة.. يجب أن تخضع تمرينات إرخاء العضلات وتمرينات التركيز لإحساس الممثل بالصدق.

لقد غشيتنا الفترة السابقة للحوادث الكبار بغيومها ورعودها.

فهذه وفاة تشيكوف تذهب بقطعة كبيرة من قلب مسرحنا، ثم يذهب مرض سندنا العظيم موروزوف، ثم وفاته فيما بعد بقطعة أخرى من ذلك الفؤاد الدامي. وكنت حيثما وليت وجهي شعرت بروح السخط والقلق بعد سقوط مسرحيات ميترلنك، وإخفاق مشروع استديو بوفارسكاي على هذه الصورة المزرية.. ثم عدم رضائي عن نفسي كممثل.. ثم هذه الظلمات الحالكة التي كانت تضرب بيني وبين مطامحي بأسوار من اليأس القاتل.. كل ذلك كان يقيمني ويقعدني... بل كان ينتزع مني ثقتي بنفسي ويطوح بها في بيداء القنوط، ويجعلني أبدو في عيني شخصا متخشبا ولا حياة فيه.

كانت هذه حالي عندما ذهبت إلى فنلندة لأقضي فيها صيف عام ١٩٠٦، وبعد أن وصلت إليها كنت أقضي أوقات الصباح فوق ربوة مشرفة على البحر، ثم أظل أشطح بفكري في ماضي الفني جميعه. لقد كنت أعجب أين غاض غرامي بخلق المعجزات في عالم الفن.. وكيف.. وأين أستطيع أن أكتشف الكهف الذي اختبأ فيه مني فلا يريد أن يرى وجهي؟! كنت أريد أن أعرف السبب في هاتين الحالتين المتناقضتين: حالتي قديما عندما كنت أشعر بالضيق أشد الضيق عندما أبتعد عن المسرح فلا أمثل ولا أعيش في المسرح وللمسرح.. وحالتي الآن وأنا أشعر بالسعادة الغامرة والقلب الذي يكاد يثب من الفرح لأنني لا أمثل.. ولأنني خالي البال من مشاكل المسرح ومشاكل التمثيل! لقد كان البعض يفسر هذا بأنه ليس من التناقض في شيء... وأن الحالين سواء عند الممثل المحترف الذي اعتاد أن يمثل كل يوم، وأن يمثل الدور الواحد مئات المرات.. لكنه كان تفسيرا لا يروقني. بل كنت أعتقد أنه تفسير لا يصدق إلا على الممثلين المحترفين الذين لم

يكونوا يعشقون أدوارهم، ولا يبالون بأمر فنهم. أولئك كان أولى لهم، وأولى بهم، لو هجروا التمثيل والتحقوا بوظيفة كتابية في مصرف من المصارف أو في دكان من دكاكين البقالة! إنه تفسير لا ينطبق إلا على بعض المهن الآلية... (مهن السمكرية أو البرادة أو تصليح الكوالين!) ولكن الفن.. والأدوار التمثيلية بالذات.. لا يمكن مطلقا أن تصير شيئا متعبا أو مملا. لقد لعبت ديوز، ولقد لعب يرمولوفا وسالفيني أدوارهم العظيمة الخالدة مئات المرات. بل لعبوها أكثر مما لعبت أنا أدواري، لكن هذه المئات من المرات لم تمنعهم مطلقا من الوصول بأدوارهم بعد هذا كله إلى مراتب الكمال الفني في كل مرة كانوا يعيدون تمثيلها فيها. فلماذا يا ترى كنت كلما أكثرت من إعادة تمثيل أدواري شعرت أنني أرتكس بها في وهدة من الزيف والتحجر وجمود العاطفة؟ لقد جعلت أستعرض ماضي خطوة فخطوة فتبينت رويدا رويدا أن المحتويات الداخلية التي كنت أضعها في الدور في المدارج الأولى من خلقه، ثم المحتويات الداخلية التي كانت تتولى في روحي بمضي الزمن بعد ذلك كانت تختلف في الحالين اختلافا شديدا.. بل اختلافا هو أبعد مما بين السماء والأرض. لقد كان كل شيء في الحالة الأولى يصدر عن صدق داخلي.. أعني عن إحساس داخلي صادق، إحساس جميل مثير. أما الآن.. فكل ما تبقى من هذا الإحساس الصادق العميق هو قوقعته الخالية التي لفحتها الريح.. جمجمته العارية ذات العينين المثقوبتين والأنف الطائر!.. الرفات والرماد.. تراب البلى العالق بنوافذ الروح وكواها المغلقة للأسباب المختلفة الطارئة.. وهذا كله لا تربطه بالفن الحق رابطة، ولا يمت إليه بسبب. فمن ذلك مثلا دوري "دكتور ستوكمان" في رواية ابسن: "عدو الشعب". إني أتذكر عندما كنت أقوم بتمثيله لأول عهدي به أنه كان من اليسير عليّ أن أتقمص شخصية رجل ذي مقاصد نقية، وأغراض سامية.. رجل لم يكن له هم إلا الكشف عن الخير الذي تنطوي عليه نفس الآخرين.. رجل كان محجوب العينين عن المشاعر الخبيثة والنوايا السيئة التي تجيش بها قلوب هؤلاء السفلة الذين يعيشون حوله. فهذا الإدراك الحسي الذي وضعته في دور ستوكمان

كان إدراكا أخذته أنا عن ذكريات حية.. إنني كنت قد رأيت بكلتا عيني الدمار الذي حل بأحد أصدقائي.. وكان رجلا أمينا لم يسمح له ضميره بالإقدام على عمل كان يطلب إليه القيام به عظماء قومه. وكانت أمثال هذه الذكريات الحية تهديني وأنا واقف ألعب الدور على خشبة المسرح، كما كانت توقظني وترشدني باستمرار إلى آيات الخلق والابتكار فيه.

ولكني نسيت هذه الذكريات الحية بمضي الزمن، بل لقد نسيت الإحساس بالصدق.. ذلك الإحساس الذي هو العنصر الأساسي، بل الموقظ.. بل المحرك.. بل الرافعة التي ترفع حياة الدكتور ستوكمان الروحية.. بل هو الموضوع الأصيل في المسرحية من أولها إلى آخرها.

لقد كنت أجلس مرة على إحدى الدكك– ولا أقول الأرائك– وأنا في فنلندة. وكنت مستغرقا في التفكير في هذه المشكلة المحيرة.. فإذا بي أتذكر فجأة مشاعر هذا الدكتور ستوكمان.. تلك المشاعر التي غاصت في أعماق نفسي ولم أعد أذكرها منذ زمان طويل. ولست أدري كيف أمكن أنني أنسيت تلك المشاعر النبيلة! كيف أمكنني العيش دون أن تحضرني تلك المشاعر على الدوام؟ إلا أن الذي كان فيه تسليتي وعزائي أنني سرعان ما تذكرت كل حركة مهما صغرت كانت تقوم بها كل عضلة من عضلاتي، وكل شاردة وواردة من إيماءات وجهي وإشارات ساقي وذراعي وخلجات جسمي ورمشات عيني التي كانت رمشات عيني رجل أعمش كليل البصر.

لقد كنت في أثناء رحلتي بالخارج، وفي موسكو قبل هذه الرحلة، أعيد تمثيل حواشي الدور وذيوله الثابتة تمثيلا آليا، وكذلك كنت أمثل العلامات العضوية لانفعالات الدور وعواطفه الغائبة. وكنت أحاول في بعض المواضع أن أبدو عصبيا بقدر المستطاع، بل أن أبدو متحمسا، ومن أجل هذا كنت أقوم بحركات سريعة عصبية. وكنت أبدو في مواضع أخرى ساذجا، ولكي أكون كذلك كنت أجعل في

عيني براءة الأطفال وغرارتهم، ولكن بوسائل آلية بحتة. وفي مواضع غير هذه وتلك كنت أبالغ في هيئة المشي، وفي أداء الحركات التي كان يجب أن تؤدى بطريقة أليق مما كنت أؤديها به، كما كنت أبدي من الانفعال الظاهري ما لا صلة له بعاطفتي التي طال نومها وتقطعت بيني وبينها الأسباب. لقد كنت أقلد السذاجة وأستنسخ منها صورة زائفة.. ولم أكن أنا ساذجا.. وكنت أحرك قدمي بسرعة، لكنني لم أكن أدرك أي داع من دواعي العجلة الداخلية التي قد تسبب الخطا القصيرة السريعة. وكان تمثيلي يتفاوت من حيث المهارة الفنية قلة وكثرة.. هبوطا وصعودا.. مقلدا المظاهر الخارجية التي كنت أمارس بها الدور من قبل.. ومظاهر الفعل الداخلي، لكني لم أتمرس بالدور نفسه، بل لم أكن أحس الدافع الحقيقي للفعل.. أعني لم أكن أشعر بالحاجة التي تدفعني إلى التمثيل الحق والأداء الصادق. وكنت أشعر من حفلة إلى حفلة أخرى أنني لا أدخل إلى المنصة إلا بحكم عادة.. مجرد عادة.. لكي أقوم بتلك الرياضات الاصطلاحية، ولم تلبث الذاكرة العضلية التي لها شأنها ومظاهرها القوية بين الممثلين أن تبتت فيّ هذه العادة الزائفة السيئة.

وجعلت أستعرض أدواري الأخرى بهذه الطريقة نفسها، محاولا أن أصل إلى المادة الحية التي خلقت منها هذه الأدوار أول ما خلقت.. أعني الذكريات الحية التي تمرست بها أو مرت بي في الحياة الماضية.. تلك الذكريات التي كانت الحافز للخلق في هذه الأدوار، والقوة الموقظة لما استطعت أن آتيه من الابتكار فيها. لقد شرعت أتفحص بذاكرتي جميع أماكن هذه الأدوار وتلك اللحظات العظيمة.. لحظات الخلق التي كانت تتوافد عليّ في كثير من الألم وقدر كبير من المعاناة، لقد استعدت في ذاكرتي كلمات تشيكوف وما كان يقوله لي نميروفتش دانتشنكو.. ونصائح المخرجين والمديرين الفنيين، ومشورات الزملاء والأصدقاء.. وآلامي أنا.. آلامي الخلاقة، والمراحل المنفصلة في عملية ميلاد كل دور وتطوره.. ورجعت إلى ما كتبته في مفكرتي الفنية التي أعادت في ذهني بناء كل ما تمرست به خلال

عملية الخلق هذه وما مر بي من الأشجان في أثنائها. ثم قارنت بعد ذلك بين هذا كله وبين ما بقى في روحي.. فتولاني العجب، بل ذهلت عن نفسي!

يا لله! أي ربي الرحيم! كيف شاهت روحي ومسخت أدواري وقضت عليها تلك العادات الزائفة والحيل المسرحية المصطنعة البعيدة عن الفن، والرغبة في إرضاء الجمهور وتملقه، والطرق الخاطئة في معالجة الخلق والابتكار الصحيح، يوما بعد يوم، وحفلة بعد حفلة.

فيا ترى ماذا كان في وسعي أن أفعل؟ وكيف كان يجب أن أنقذ أدواري من العطب الذي مسخها وشوه جمالها، والتحجر الروحي الذي طرأ عليها، واستبداد العادة الظالمة التي جعلت تمثيلي شعوذة آلية بعيدة من الصدق؟ لقد كانت تواجهني الحاجة الماسة إلى مكياج روحي قبل كل حفلة، لأن المكياج الروحي المفقود. وكان لابد لخلق هذا المكياج من معرفة السبيل إلى دخول الهيكل الذي لا يمكن في غير جوه الروحي ممارسة عملية الخلق.

فبهذه الأفكار والهموم التي كانت تجيش بها نفسي عدت من فنلندة بعد أن أمضيت صيفا كاملا فيها لأبدأ في موسكو موسم ١٩٠٦– ١٩٠٧.

* * *

ففي أثناء قيامي بتمثيل أحد الأدوار التي مثلتها مرارا وتكرارا من قبل، حدث فجأة، ولغير سبب واضح، أن أدركت المعنى الداخلي للصدق.. هذا المعنى الذي كنت أعرفه منذ زمان طويل.. والذي مؤداه أن القدرة على الخلق فوق خشبة المسرح تتطلب ظرفا خاصا سوف أسميه الجو أو المزاج الخلاق.. وقد بحثت له عن اسم آخر خيرا من هذا الاسم فلم أجد. ولقد كنت أعرف هذا بالطبع قبل ذلك، ولكني لم أكن أعرفه إلا معرفة ذهنية فقط. أما منذ هذه الليلة فصاعدا فقد دخلت هذه الحقيقة في كياني كله، وأخذت أدركها لا بروحي فقط، ولكن بجسمي أيضا.. والإدراك عند الممثل ليس معناه أن يدرك بعقله فحسب، ولكن معناه أن

يحس.. أن يشعر.. ويشعر بجسمه كله.. ولهذا السبب يمكنني أن أقول إنني أدركت في هذه الليلة لأول مرة بعد غياب طويل حقيقة كنت أعرفها منذ عهد بعيد. ولقد فهمت أن هذا الجو.. أو هذا المزاج.. يأتي للممثل العبقري طائعا مختارا ومن تلقاء نفسه وهو واقف فوق خشبة المسرح، ويأتي إليه في جميع كماله وفي كل خصوبته. أما دور المواهب القليلة، وبالأحرى.. فقراء المواهب.. فلا يتيسر لهم إلا في النادر.. أو ربما كلما باض الديك كما يقول المثل. أما متوسطو الحال فلا يأتيهم إلا في ظروف نادرة جدا.. إنه لا يأتيهم إلا في السنوات الكبيسة.. وفي التاسع والعشرين من فبراير بالذات. وبالرغم من ذلك كله ففي وسع جميع المشتغلين بالتمثيل، سواء أكانوا عباقرة أم متوسطي الحال، أن يتلقوا هذا المزاج الخلاق، إلا أنه لا يعطي لهم لكي يسيطروا عليهم بمحض إرادتهم. إنهم إنما يتلقونه مصحوبا بنعمة الإلهام في صورة نعمة إلهية.. أو منحة سماوية.

وأنا، وإن لم أدع أنني إله، أو أن في وسعي أن أمنح النعم السماوية، لأبادر فأسأل نفسي هذا السؤال:

"أليس ثمة وسائل فنية مصطلح عليها لخلق هذا المزاج الخلاق حتى يمكن للإلهام أن يظهر بصورة أكثر مما تعود أن يتنزل بها؟".

وهذا لا يعني أنني موشك أن أخلق الإلهام بوسائل صناعية. إن هذا من رابع المستحيلات. إنما الذي أردت أن أعلمه هو كيف يمكن أن نخلق ظرفا محببا.. أو جوا لطيفا.. يمكن أن يظهر فيه الإلهام ظهورا إراديا.. أي أن يظهر حينما نريده.. هذا الظرف أو ذاك الجو الذي هو أجدر الأجواء بأن يتنزل فيه الإلهام فيدب في روح الممثل. إن هذا المزاج الخلاق هو، كما عرفت فيما بعد المزاج الروحي والمزاج الجسماني الذي يسهل جدا على الإلهام أن يولد في ظله".

فهذه العبارات: "اليوم أنا في حالة طيبة" أو "اليوم أنا في أحسن أحوالي" أو "إني أمثل وأنا منشرح الصدر" أو "إنني أعيش في دوري" تعني أن الممثل في مزاج

خلاق، لكنه مزاج طارئ وغير مستمر.

ولكن.. كيف يستطيع الممثل أن يجعل هذا المزاج حالة مستمرة وليس مجرد صدفة طارئة؟ كيف يستطيع أن يخلقه متى شاء وكلما أراد؟

إنه إذا تعذر أن يخلقه كله دفعة واحدة فيجب الوصول إليه خطوة بعد خطوة، مستعينا على بنائه باستعمال عناصر مختلفة. فإذا لزم تطوير كل من العناصر التي يتركب منها في نفس الممثل على حدة، وبطريقة منتظمة، وبسلسلة من التمرينات المعينة.. فليكن ذلك. والقدرة على تلقي المزاج الخلاق توهب للممثل العبقري في كامل هيئتها بالطبيعة، وفي هذه الحالة قد يستطيع الممثلون العاديون الوصول إلى مثل تلك الحالة بعد قدر عظيم من الجهد يبذلونه في هذا السبيل.. وهم لا يصلون مع ذاك إلى كامل المزاج الخلاق، إلا أنهم يصلون إلى نصيب منه على الأقل. ولن يكون الممثل ذو المقدرة العادية يوما ما عبقريا مهما بذل من جهد، إلا أن هذا المزاج يساعده على الاقتراب من حدود العبقرية أو الظهور بمظهر الممثل العبقري.. أو كواحد من سدنة الفن نفسه، كالمثل العبقري تماما، أو كابن من أبناء مدرسة واحدة. ولكن كيف يستطيع الإنسان الوصول إلى طبيعة المزاج الخلاق والعناصر التي يتركب منها هذا المزاج؟

إن حل هذه المشكلة قد أصبح: "شغل ستانسلافسكي الشاغل وموضوع دراسته المنظم" كما تعود أصدقائي أن يقولوا إنني لم أكن أشعر بأن ثمة شيئا لم يعمل لحل هذا اللغز. لقد كنت ألاحظ نفسي ملاحظة شديدة وبانتباه تام.. وكنت أنظر في أعماق روحي، إن صح هذا التعبير، فوق خشبة المسرح، وأنا بعيد عنها وكنت ألاحظ غيري من الناس ومن الممثلين في أثناء تدربي على أدواري الجديدة وفي أثناء قيامي بتدريبهم على أدوارهم الجديدة كذلك. وكنت ألاحظهم وأنا واقف في الصالة أيضا. لقد قمت بجميع أنواع التجارب معهم ومع نفسي.. لقد طالما عذبتهم وبالغت في إرهاقهم حتى كانوا يغضبون مني ويثورون عليّ ويقولون إنني قد

قلبت التداريب فجعلتها معملا من معامل الاختبار والتجارب، وإن الممثلين ليسوا فيرانا أو خنازير من خنازير غينيا التي تتخذ وسيلة لإجراء التجارب عليها. ولقد كانوا محقين في اعتراضهم هذا. إلا أن الغرض الأصلي الذي كنت أهدف إليه من أبحاث ظل هو هو: الممثلين العظام.. روسا وأجانب وليت شعري من غير هؤلاء الممثلين كان يجب عليّ أن أدرس، وبمن غيرهم كان ينبغي لي أن أقتدي، وهم أكثر من غيرهم كانوا لا يكادون يظهرون على خشبة المسرح إلا وقد غمرهم جو خالص من هذا المزاج الخلاق؟ وهذا هو الذي فعلت. لقد أخذت نفسي بملاحظة هؤلاء الممثلين العظماء.. فإليك نتيجة ما رأيت: لقد لاحظت أن اليانورا ديوز، ويرمولوفا، وفيدوتوفا، وسافينا، وسالفيني، وتشاليابين، وروسي.. ثم عباقرة ممثلي مسرحنا، مسرح الفن، لاحظت أن هؤلاء حينما كانوا يظهرون في أحسن حالاتهم، وفي أدوارهم الخالدة، كانوا يشعرونني بوجود شيء يغمرهم ويشتركون في جميعا.. شيء كان يذكرني بهم أجمعين.. فيا ترى؟ ماذا كانت هذه السجية التي كان يشترك فيها كل أولئك العباقرة الموهوبين؟ لقد كان من أيسر الأمور عليّ أن ألاحظ هذا التشابه في حريتهم الجسمانية، في طواعية أبدانهم، وعدم التجائهم بتاتا إلى (الحزق!) أو تقليص العضلات، أو الإسراف في بذل الطاقة.. لقد كانت جسومهم الانسيابية رهن الإشارات الداخلية التي تصدر إليها من إراداتهم.

إن الجو الخلاق شيء جميل غاية الجمال فوق خشبة المسرح، ولاسيما إذا قيس بهذا الجو البغيض الذي يغشى المسرح حينما يبدو الممثل وهو "يحزق!" ويبذل من إرهاق النفس والبدن ما لا داعي له. ومن الممكن مقارنة المزاج الخلاق حينما يغمر الممثل بحالة السجين النفسية حينما تفك قيوده، وتزال عنه الأصفاد التي ظل يرسف فيها سنوات كثيرة. لقد كنت أشعر بنضرة النفس وسعادة الروح حينما أشعر بتلك الحالة فوق المنصة، وكنت عندئذٍ أؤمن إيمانا خالصا أن السر بأكمله.. السر الذي كنت أجري وراءه وأبحث عنه ولا أجده.. هو في هذا المزاج الخلاق.. الجو الدافئ الذي يتفتح عن أزاهير الفن الصحيح والذي يجمع فيه

الممثل بين آيات الروح وآيات الجسم في وقت معا. هنا تتجلى روح الخلق بأكمله فوق خشبة المسرح.. هنا يؤمن من لم يكن يؤمن من قبل بأن كل ما يمكن أن يأتي به الفن الصحيح الكامل إنما يصدر عن هذا الروح وعن الإحساس بالحرية العضوية، أعني حرية البدن. إنني لم يكن يقلقني حينذاك إلا ما ألاحظه من أن أحدا من الممثلين الذين يمثلون معي، ولا ممن يتفرجون عليّ وأنا أمثل لم ينتبه إلى هذا التغير الذي كنت أعتقد أنه قد أخذ يعروني، بصرف النظر عن هذه التحيات القليلة التي كانوا يوجهونها إليّ بمناسبة وضع أو وضعين من الأوضاع التي كنت أتخذها، أو بعض الحركات والإشارات التي كنت أؤكدها وأجعل الركز عليها.

وقد حدث بعد أن أتممت إخراج رواية "مسرحية الحياة[١]" أنني لم أقم بتمثيل أي دور جديد، كما تخليت عن جميع أعمالي في الإدارة المسرحية وشئون الإخراج. وظل هذا إلى موسم سنة ١٩٠٦– ١٩٠٧. ولم أكن أعمل شيئا ما اللهم إلا تمثيل أدواري القديمة، ثم متابعة أبحاثي وموالاة تجاربي وتمريناتي العامة، والإكباب على دراسة مشكلات فننا المسرحي نظريا وعمليا. وفي هذه الفترة أخذت عادة المزاج الخلاق من حيث الحرية البدنية فوق خشبة المسرح تقوى شيئا فشيئا، وأصبحت طاقة ديناميكية– أعني طاقة وظيفية، أي أنها أصبحت عادة حركية ومن صميم وظائف أعضاء جسمي.. ثم لم تلبث بعد ذلك أن اتخذت شيئا فشيئا صبغة الطبيعة الثانية.

وهنا.. حدث ما حدث لي في دور "دكتور ستوكمان".. لقد اكتشفت اكتشافا جديدا. لقد بدأت أدرك أنني كنت أشعر بشعور طيب مبهج.. الشعور بسعادة الروح ونضرة النفس وأنا فوق خشبة المسرح لأن تمريناتي العامة قد ركزت انتباهي على مدركات جسمي وأحواله جميعا، وفي الوقت نفسه كانت تصرف انتباهي عما كان يحدث في الناحية الأخرى من الأضواء الأرضية.. وبالأحرى عما كان يحدث في

---

(١) سيأتي الكلام عنها في الفصل الخمسين (د).

الصالة التي تقع خلف هذه الفجوة المظلمة المرعبة التي تبدأ من عقد المنصة أي من فتحتها على النظارة. عند ذلك تتلاشى مني كل خوف من الجمهور فيما كنت أفعله.. بل لقد كنت أنسى أحيانا أنني فوق خشبة المسرح. وكنت ألاحظ أن مزاجي الخلاق وأنا في مثل هذه الأوقات يكون في أحسن حالاته.

* * *

ثم حدثت حادثة جعلتني سعيدا غاية السعادة. لقد زارت موسكو فرقة مسرحية كان من بين أفرادها ممثل مشهور جعلت أرقب تمثيله في إحدى الحفلات مراقبة شديدة. وقد استطعت بوصفي ممثلا أن أشعر بوجود المزاج الخلاق في تمثيله، وبحرية عضلاته مقترنة بقدر عظيم من التركيز العام. وكنت أشعر شعورا قويا ولا خفاء فيه أن انتباهه التام كان محصورا فيما يجرى فوق المنصة وفوق المنصة وحدها، وقد اضطرني هذا الانتباه المجرد إلى الاهتمام بحياته فوق المنصة والشغف بهذه الحياة، ثم الاقتراب منه روحيا أكثر فأكثر لكي أكتشف هذا الذي كان يسترعى انتباهه.

وقد أدركت في تلك اللحظة أن الممثل كلما أراد أن يمتع جمهوره كلما استجاب له جمهوره فجلس راضيا مشوقا، منتظرا أن يمتعه هذا الممثل حقيقة، غير محاول شيئا حتى إن يلعب دوره في التمثيلية فوق خشبة المسرح أمامها. ولكن الممثل لا يكاد يقطع علاقته بالجمهور حتى يبدأ الجمهور في مراقبة الممثل. وهذا هو الذي يحدث بخاصة حينما يكون الممثل مشغولا بشيء خطير وجدي. وإذا لم يكن فوق المنصة ممثل يكون همه هو أن يمتع الجمهور ويسليه فلن يكون على الجمهور أن يبحث عن شيء آخر إلا عما يحصر فيه انتباهه ويركز فيه تفكيره. فأين يستطيع الجمهور أن يجد هذا الشيء؟ فوق المنصة بالطبع.. في الممثل نفسه. إن التركيز الذي يقوم به الممثل يؤدي إلى التركيز في المتفرج، والممثل في هذه الحالة يرغمه إرغاما على الدخول فيما هو جار فوق المنصة، مستثيرا انتباهه

وتفكيره وقدراته الذهنية وانفعالاته.. لقد وقفت في تلك الليلة على الجانب الأعظم قيمة من جوانب التركيز الذي يجب أن يعني به الممثل. وفضلا عن ذلك لاحظت في تلك الحفلة أن تركيز الممثل لا يقتصر رد فعله على بصره وسمعه فحسب، ولكن على جميع حواسه. إنه يشمل عقله وإرادته وعواطفه وجسمه وذاكرته وخياله. ولهذا وجب أن تتركز طبيعة الممثل البدنية والروحية برمتها على ما يجرى في أعماق روح الشخصية التي يلعبها. لقد أدركت أن القدرة الخلاقة هي قبل كل شيء تركيز طبيعة الممثل بكل ما تتكون منه هذه الطبيعة. وقد بدأت، وقد جعلت هذا في بالي، تطوير انتباهي تطويرا منتظما بمساعدة التمرينات التي اخترعتها لهذا الغرض. وأرجو أن أفرد أكثر من فصل من فصول كتابي التالي[1] للتحدث عن هذه التمرينات.

وثمة نجم آخر من مشاهير الممثلين الذين زاروا موسكو أخذت نفسي بملاحظته في أدواره العظيمة الخالدة. لقد كان إذا شرع في إلقاء الكلمات الأولى من دوره لا يضرب مباشرة على وتر العاطفة الصادقة، بل كانت تغلب عليه تلك العادة الزائفة.. العادة الآلية التي تجعل أصحابها يلجأون إلى اصطناع الأشجان الكاذبة. لقد رحت أرقبه بانتباه فلاحظت أن شيئا ما قد أخذ يحدث فيه. وكان هو في الواقع أشبه بالمغني الذي يستعمل شوكة الأوزان ليكتشف النغمة الصحيحة. وها هو ذا يبدو كأنه وجدها.. كلا.. لقد كانت النغمة أوطأ قليلا مما يجب. وها هو ذا ينتقل إلى نغمة أعلى.. ولكن.. لا. لقد جاءت أعلى مما ينبغي. وها هو يأخذ نغمة أوطأ من هذه قليلا. وهكذا عرف النغمة الصحيحة.. لقد وفق إلى فهمها.. إلى الإحساس بها.. وقد وضعها في لحنه، وتولى قيادها ثم آمن بها.. وها هو ذا قد شرع في التذاذ الفن الذي يفيض به كلامه.. لقد آمن!

إن على الممثل أن يؤمن قبل كل شيء بكل ما يجرى على خشبة المسرح،

---

(1) An Acror Pepares وقد تمت ترجمته وراجعه المترجم د. خ.

وأن يؤمن أضعاف ذلك بما يفعله هو فوقها. والإنسان لا يستطيع أن يؤمن إلا بما يكون حقا وصدقا.. ومن ثمة فلابد من الإحساس بهذا الحق كلما وقف الممثل على المنصة، وأن يعرف كيف يكتشفه، ومن أجل هذا كان مما لا مفر منه أن يطور الممثل حساسيته الفنية التي يحس بها هذا الحق وأن يرتقي بها. وسيقول البعض: "ولكن ماذا عسى أن يكون هذا الحق إذا كان كل ما يجرى على خشبة المسرح كذبا.. تقليدا ومحاكاة.. مناظر وألواح كرتون.. أدهنة وتصاوير.. مكياجا وأثاثا وأقداحا.. سيوفا وحرابا! أهذا كله صدق؟ أهذا هو الحق؟" لكنني لا أقصد شيئا من هذا اللون من الصدق على الإطلاق. إنني أتحدث عن صدق العواطف.. عن صدق الدوافع الداخلية التي تكابد متلمسة طريقها إلى التعبير عن نفسها.. عن صدق ذكريات المدركات الجسمانية والمادية، إنني لا يهمني الصدق الذي هو خارج نفسي.. والذي يهمني هو الصدق الذي يخامر نفسي، صدق علاقتي بهذه الحادثة أو بتلك مما يجرى فوق المنصة.. علاقتي بالأثاث وبالمناظر وبالممثلين الآخرين الذي يمثلون معي في الرواية، علاقتي بأفكارهم وانفعالاتهم.

ورب ممثل يقول:

"إن كل هذه الأثاثات والمكياجات والملابس والمناظر والعروض التمثيلية أكاذيب في أكاذيب. وأنا أعرف أنها جميعا أكاذيب. وأعرف أنني لست بحاجة إلى أي شيء منها.. ولكن.. إذا كانت أشياء حقيقية فيمكنني أن أصنع كذا وكذا، وفي استطاعتي أن أسلك على هذا النحو أو ذاك إزاء هذه الحادثة أو تلك".

لقد هيأ الله أن أدرك أن القدرة الخلاقة تبتدئ في الظهور في تلك اللحظة التي تظهر فيها روح الممثل وتفكيره هذه الكلمة السحرية الخلاقة: إذا. إنه حينما لا يوجد فوق خشبة المسرح إلا الواقع الحقيقي.. الواقع العملي الذي لا يسع الإنسان إلا أن يصدقه ويؤمن به، فلن يكون المزاج الخلاق قد بدأ عمله بعد. وهنا تبرز هذه الكلمة الخلاقة: إذا.. وبالأحرى.. الصدق المتخيل الذي يستطيع الممثل

أن يؤمن به أضعاف ما يؤمن بالصدق العملي وبإخلاص وحماسه أشد، وذلك كما يؤمن الطفل بوجود لعبته وبأن الحياة تدب فيها وفي كل ما حولها. ومنذ تلك اللحظة التي تظهر فيها: إذا، هذه في نفس الممثل فإنه ينتقل من ميدان الواقع الحقيقي إلى ميدان حياة أخرى.. حياة خلقها هو بنفسه، وفكر فيها بنفسه ويظل يتخيلها طالما هو على خشبة المسرح. والممثل لا يستطيع أن يخلق إلا إذا كان مؤمنا بهذه الحياة.

إن الصدق المسرحي لا يشبه الصدق في الحياة العملية. إنه صدق خاص بنفسه. وقد أدركت أن الصدق فوق خشبة المسرح هو الصدق الذي يؤمن به الممثل إيمانا خالصا. لقد أدركت أن أشنع الأكاذيب المحسوسة يجب أن تصير صدقا في المسرح إذا أردنا لها أن تكون فنا. ولكي يصل الممثلون إلى ذلك فلابد له أن يطور خياله وتفكيره إلى أقصى درجات التطور.. يجب عليه أن يستطيع الظهور في سذاجة الأطفال وشدة تصديقهم وحساسيتهم الفنية بالصدق، وبكل ما هو حق في روحه وجسمه. وكل هذه السجايا تساعده على تجسيم الأكذوبة الغليظة المسرحية حتى يلائم بينها وبين أدق الصور الصادقة التي تربط بينه وبين الحياة المتخيلة. ويمكنني إذا أخذت جميع هذه السجايا ككل لا يتجزأ أن أسميها: الإحساس بالصدق، إن ها هنا تكمن تمثيلية التفكير والخيال، وابتكارات العقيدة الخلاقة. ونحن نلمس في هذا الإحساس بالصدق.. أي كل السجايا التي ذكرت.. حاجزا يحول دوننا ودون الأكاذيب المسرحية المصطنعة. إن فيه الإحساس بمقياس صادق صحيح.. إن فيه شجرة السذاجة التي تشبه سذاجة الأطفال. وفيه إخلاص العاطفة الفنية وصدقها. إن الإحساس بالصدق، بوصفه عنصرا من العناصر الهامة للمزاج الخلاق، يمكن تطويره وممارسته في وقت واحد. ولكن ليس هذا وقت الكلام عن الطرق والوسائل التي نشرح بها هذه العملية، ولا مكان الكلام عنها. إن هذه المقدرة على الإحساس بالصدق يجب أن تطور إلى الحد الذي لا يمكن معه إطلاقا أن يحدث شيء على خشبة المسرح، أو أن يقال شيء، أو أن يستمع إلى

شيء، إلا إذا مر ذلك كله بعملية تنظيف تحضيرية خلال مرشح الإحساس الفني بالصدق.

فإذا كان هذا حقا، فعلى ذلك تكون كل تمريناتي المسرحية في إرخاء العضلات وفي التركيز أيضا قد أديت بطريقة خاطئة، لأنني لم أنظفها أولا بتمريرها خلال مرشح الصدق الروحي والجسماني. فمن ذلك أنني آخذ وضعا من الأوضاع على المنصة وأنا غير مؤمن بصحته من الوجهة الجسمانية، فأحاول هنا وهناك أن أضعف من الجهد والتوتر الذي كنت أبديه في ذلك الوضع فلا ألبث أن أشعر بأن هذا أحسن. والآن ها أنذا أغير قليلا من هذا الوضع. آه! لقد فهمت. إن الإنسان حينما يمد جسمه لكي يصل إلى شيء ما يكون الوضع الذي يتخذه نتيجة لهذا المد الذي صنعه. وهكذا يبدأ جسمي كله، كما تبدأ روحي في أثره مباشرة في الإيمان بأنني كنت أمد نفسي نحو شيء كنت في مسيس الحاجة إليه.

إنني لم أستطع إلا بمساعدة الإحساس بالصدق، وبالتبرير الداخلي للوضع الذي كنت أتخذه، أن أصل إلى إرخاء عضلاتي إرخاء يتفاوت كثرة وقلة، وذلك في الحياة الواقعية، أو حينما أكون على خشبة المسرح في أثناء التمثيل.

ومن ذلك الوقت فصاعدا أخذت جميع تمريناتي المسرحية في إرخاء عضلاتي وفي التركيز تخضع خضوعا تاما لإحساسي بالصدق.

الفصل التاسع والأربعون

ليوبولد سولارجتسكي



سولار العزيز، الممثل والدينا النابغة العظيم.. حياة أسطورية، ومغامرات عجيبة... حبيب تولستوي الخالد بين تركستان وكندا... حياته في المسرح التمثيلي بعد مسرح الحياة... استقراره بعد الزواج.. سولار هو أفيون الممثلين جميعا!..

لم يكد يبدأ عام ١٩٠٦ حتى أخذ يتألق في أفق المسرح نجم نجم ساطع هو نجم صديقي وزميلي الممثل العظيم ليوبولد أنطونوفتش سولرجتسكي.. أو كما نطلق عليه جميعا: "سولر العزيز". وهذا الرجل الشهير ذو الموهبة النادرة– أو قل ذو المواهب النادرة– والذي لعب دورا عظيما في حياة مسرحنا– مسرح الفن بموسكو– بل في حياة الفن الروسي بأجمعه، ليستحق أن نوليه قدرا من عنايتنا لحظة ما.

ويمكن أن تتخيل رجلا قميئا ضئيل الجسم ذا ساقين قصيرتين مقوستين

تشبهان الأهليلج، وهو مع ذاك قوي البنية قوة خارقة، وله وجه بديع طافح بالبشر مشرق المحيا دائما، وعينان حلوتان ضاحكتان، وشفتان رقيقتان، وشارب ولحية من طراز لحية هنري الرابع. وكان ذا صوت مجلجل إذا غنى كانت له نغمة شادية فيها حرارة أصوات أهل الجنوب، ولاسيما إذا غنى من نغمة الدو العالية. لقد كان في طبيعة سولارجتسكي من الحمية والحرارة ما يشيع الحياة والحماسة في كل مشروع يعهد إليه بتنفيذه. وكانت مواهبه تتجلى في جميع الميادين، فهو لم يكن مغنيا بديع الصوت له طريقته الحلوة في الغناء وله موسيقيته العظيمة فحسب، بل كان أيضا فنانا حاذقا تخرج في مدرسة التصوير بالزيت والفنون التشكيلية، وكانت بدوات العبقرية تبشر فيه بخير عظيم منذ حداثة سنه.. لقد كان فنانا استبدل بالفن حياة موقوفة على المثل العليا.. لكنه لم يصل إلى ما كان يطمح إليه في عالم التصوير. وكان كاتبا موهوبا أيضا، ومن أهم كتبه كتابه: "إلى أمريكا بعد أن رحل إليها الدكهوبور"[1] وكان من الكتب المشهورة في زمنه. وتدل المخطوطات التي بقيت بعد وفاته على أنه كان فنانا مرهف الحس ذواقة للأساليب والكلمات وذا موهبة أدبية من الطراز الرفيع. وكان خطيبا مصقعا ومتكلما مفوها له قدرة عجيبة على التأثير والإقناع. كما كان من العلماء العصاميين الذين حصلوا على العلم بأنفسهم، وإن كان قد تلقى قدرا قليلا لا غناء فيه في طفولته.. وأهم من هذا كله أنه كان ثائرا مشهورا ذائع الصيت قام برسالات خطيرة أملاها عليه حزبه. ولم تكد تخيب آماله في المجالات السياسية حتى أصبح من أنصار تولستوي المتحمسين، ومن أقرب أصدقائه وملازميه وأهل ثقته. وقد ظل زمانا طويلا ينسخ ما يكتبه تولستوي العظيم،

---

(1) الدكهوبور.. شيعة من الروس لعلهم أول من اعتنق المذهب الشيوعي وقد ظهروا في خركوف في منتصف القرن الثامن عشر وكانوا نباتيين لا يذوقون طعاما يأتي من تعذيب الحيوان.. وكان لهم آمال في قدوم المسيح، وكانوا لا يمارسون الزواج بعقد رسمي، وتعرضوا لهذه المعتقدات لصنوف كثير من الأذى والاضطهاد ورحلوا عن روسيا بمساعدة ليو تولستوي فأقاموا في قبرص ثم رحلوا عنها إلى كندا بأمريكا الشمالية د. ح.

فإذا كان المساء راح يغني له ويقص عليه قصص أسفاره.

والحق أن حياة سولارجتسكي كلها كانت أسطورة شعرية شائقة. ولم يكن من السهل على من يستمع إلى قصصه البديعة ألا يصغى إليها بمجامع قلبه. لقد تعجب إذا عرفت أنه لم يترك عملا من الأعمال حتى مارسه، ومارسه كما يمارسه أهله.. لقد كان يشارك صيادي السمك في شبه جزيرة القرم، فكان يخرج معهم إلى عرض البحر في الشتاء القارس وبرده الزمهرير، ولم يكن يخيفه من ذلك شيء، بل كان يقاحم في جنون الماء والهواء مقاحمة الأبطال.. ثم تراه بعد ذلك بحارا قام بجولات كثيرة حول العالم.. ثم إذا هو راع.. ثم آفاقي شريد يتسكع في الطرق ولا يأبى القيام بأي عمل يقذف إليه به حظه العاثر.. ثم إذا هو مصور كلف مرة بأن يصور بالألوان عربة وهو لا يدري شيئا عن تصوير العربات.. فكان جل اعتماده على معلوماته التي تلقاها عن الألوان في مدرسة التصوير والفنون التشكيلية، مما كانت نتيجته فضيحة له أي فضيحة.. فقد تشققت الألوان فوق الرقعة وتقشرت.. وفر سولارجتسكي خزيانا مفضوحا دون أن يقبض مليما واحدا على عمله.

وعندما آن الأوان للالتحاق بخدمة الجيش، رفض أن يكون جنديا، وكان في ذلك الرفض متأثرا بتعاليم تولستوي، ومن ثمة فقد حوكم وحكم عليه بالحبس الانفرادي. ثم تقرر فيما بعد أنه رجل شاذ غير عادي، ولهذا أرسلوا به ليقيم في مستشفى للمجاذيب... وهنا كاد أن يفقد عقله بالفعل. ثم نفى بعد هذا إلى قلعة كوشكا في آسيا في وقت كانت هناك حمى مهلكة تفتك بجميع الغرباء، وإن سلم منها السكان الأصليون. وبينما كان الجنود ذاهبين به إلى هذه القلة احتجزه أحد الضباط بعض الوقت، متعللا بشتى المعاذير لكي ينقذ هذا المنفي المسكين من موت محقق. وهنا تحدث قصة مشجية وصفها وصفا شائقا في بعض قصصه التي مات دون أن يكملها.

ولم تكن الشقة بعيدة بين سولارجتسكي وبين الموت في كوشكا، لولا أن زار

القلعة القائد كوروباتكين فلم يكد يلقاه حتى أطلق سراحه.. وخرج الشقي البائس ليجوب الآفاق وحيدا طريدا على صهوة جواد اخترق به سهوب التركستان. وكان في ظلمات الليل يجد نفسه محاصرا بأسراب لا حصر لها من الثعالب وأبناء آوي.. ثم سقط حصانه مريضا.. ولقي المسكين الأمرين حتى وصل المعمور.

وعندما عاد من منفاه عهد إليه تولستوي بتزعم فريق كبير من شيعة الدكهوبور التي كانت تستعد للهجرة من القوقاز إلى كندا. ولم يكن لدى تولستوي نقود كافية في هذا الوقت، وكان لابد من استئجار سفينة باخرة قديمة يمكن إصلاحها وجعلها مناسبة بمساعدة الدكهوبور أنفسهم لتحملهم في هذه الرحلة الخطرة إلى أمريكا. ولقد لقى أولئك المساكين أهوالا جمة قبل أن يصلوا إلى العالم الجديد.. فقد تعرضت سفينتهم للغرق عدة مرات من هول العواصف ومات منهم عدد كبير من الأمراض وتحت وطأة الجوع والبرد والضعف. وقد عاش سولارجتسكي مع الدكهوبور عاما أو عامين– لا أذكر– وذلك بوصفه ممثلا لهؤلاء المزارعين وهو لا يني يقودهم ويرشدهم ويعلمهم كيف يبدأون حياة جديدة في كندا. وقد أثر في صحته ما لقيه ثمة من تلك الحياة الجافة والإقامة في الخيام والمتاعب التي لا نهاية لها والعمل الشاق الذي لا يرحم. وإني لأتساءل هل يعلم الدكهوبور الأغنياء اليوم، الواسعو الثراء، الذين يعيشون في سعة من الرزق.. هل يعلمون أن الرجل الذي كافح من أجل سعادتهم ما كافح يعيش هو وأسرته وطفلاه اليوم في موسكو في مأساة من الحاجة والجوع والزمهرير.

وبعد أن رتب لهم حياتهم في كندا جاءته دعوة من تولستوي لكي يعود إلى قبرص كي يتولى قيادة فريق آخر من الدكهوبور وليذهب بهم إلى كندا. وقد لبى سولارجتسكي دعوة أستاذه، لكنه لم يكد يصل إلى تلك الجزيرة حتى سقط مريضا، وأخذ يعاني من الحمى ما يعاني.. حتى إذا شفى قاد الدكهوبور المساكين إلى كندا، وأخذ يمهد لهم العيش في وطنهم الجديد.

ثم عاد إلى روسيا، وتصادف أن جاء يزورنا في مسرح الفن. وقد كان بادي الفقر ولا يكاد يملك مليما. وكان يذكر من يراه بالعصفور الدوري منظرا وضآلة.. مع فارق واحد هو أن العصفور الدوري له عشه الذي يأوى إليه.. أما سولارجتسكي فلم يكن يملك عشا.. بل لم يكن يجد ركنا في مأوى يأوى إليه، وذلك لأنه كان مضطهدا أشد الاضطهاد بسبب نشاطه السياسي حتى لقد فقد حقه في التحول في موسكو. وكان يعش تحت رقابة البوليس. وكانت الأسرة المالكة حينما تزور موسكو لم يكن يطرد منها فحسب بل كان يطرد من المديرية بأكملها. وكان يعيش في الأوقات العادية في عش واحد من حراس السكة الحديدية وراء حدود المدينة. وأخذ يتردد على مسرحنا في كثير من الأوقات. وكان حين ينتهي التمثيل ينام فوق رصيف الشارع المغطى بالأشجار وقد لبس قميص بحار ومعطفا حمصي اللون.

ولما تعرف على جميع الممثلين أخذوا يدعونه لقضاء الليل في دورهم. وكان يحدث في أحيان كثيرة أن يذهب أحد الممثلين إلى داره بعد التمثيل فيجد سولارجتسكي ممددا في الصالة فوق البساط.. لقد سبق صاحب الدار إلى داره بوقت قصير وأخذ نومته هذه لقذارة ملابسه.. بل لقذارته هو نفسه، ولأنه لم يشأ أن يوسخ فرش صديقه الممثل بالنوم فيه، فاختار لنفسه هذه النومة. ولم يلبث المسكين أن نظف وطعم، وأخذ الممثلون جميعا يتخاطفونه ليبيت عندهم، وليملأ عليهم بيوتهم ضحكا وسعادة ومرحا.. وحياة.. وربما امتد غناؤه وما كان يسرد عليهم من قصص إلى مطالع الفجر كل ليلة.

واشتد شغفنا به حتى كنا نعده واحدا منا، وضرورة من ضرورات المسرح، وإن لم يكن له عمل محدد فيه، لكنه كان مع ذلك لا يفرغ من أداء خدماته لمسرح الفن. وكان لا يتخلف عن شهور التداريب، ولم يكن يستنكف عن المساعدة في تبديل المناظر وخياطة الملابس وتمرين بعض الممثلين على قراءة أدوارهم، ومساعدتهم على أداء هذه الأدوار، وتلقينهم إذا احتاجوا إلى التلقين.. لقد كان سولارجتسكي فيجارو الذي يوجد في كل مكان. لقد عشقته من كل قلبي.. ثم لم

نلبث أن أصبحنا أعز صديقين.

ثم تزوج سولارجتسكي آخر الأمر، وأضطر إلى التخلي عن حياته السائبة الآفاقية، التي ظل يحن إليها إلى آخر لحظة في حياته. ومن حسن حظه أن زوجته كانت امرأة لطيفة، عرفت كيف تسوسه ولا تضع في عنقه أي غل من الأغلال.

الفصل الخمسون

مسرحية الحياة

للكاتب: هامسن



مسرحية تطل على العالم من برج في السماء.. الرمزية في الرواية.. العدالة لا توجد إلا في السماء.. موضوع الرواية.. إخراج الرواية.. مساعد المخرج قد يكون وبالا على المخرج وعلى الممثل وعلى الرواية.. مبدأ السكون وعدم الحركة في الإخراج.. التفريج البسيط... الجسوم الضخمة.. التأثير بالمناظر والمجاميع... الممثلون كانوا أقل عوامل نجاح الرواية، فكيف؟... نجحت الرواية ولكن المؤلف كان يعد نجاحها نجاحا فاضحا مخزيا مع أنه مخرجها؟ فكيف؟.. أيها الممثلون: اهتموا بالفن قبل اهتمامكم بالأدوار.. أكثر الممثلين غرورا أشدهم حاجة إلى التعليم.. رجلان يظهران فجأة فيملآن الدنيا مجدا بعد نجاح مسرحية الحياة، فمن هما؟.. كيف كتب الموسيقار ساتس موسيقى المسرحية.. هل يمكن إيجاد نظام لعملية الخلق؟.. الوعي الأعلى عن طريق الوعي..

لم أتعود أن يزدهيني النجاح المتوسط قط، وعكس هذا هو الذي كان يحدث لي دائما. لقد كنت أشعر في أعماقي على الدوام ببقية من عدم الرضا عن نفسي. وكنت أحس كأنني أنطح الصخر الذي لا يرق كلما رأيتني مدفوعا بعملية تطور الفن في بلادي. ومع هذا لم أستسلم يوما للقنوط ولا أعرف اليأس سبيله إلى قلبي.. ولعل السبب في هذا هو ما كنت أرتقبه، ولو بدون وعي مني، من أن شيئا سوف يحدث، وأن جديدا في عالم الفن المسرحي على الأبواب. أضف إلى هذا أن برنامج الموسم المقبل كان قد أعد إعدادا جيدا، فشجعني هذا على الاستمرار في عملي. وكنا قد فرغنا من اقتراح الروايات التي سوف نمثلها في هذا الموسم: فرواية جريبوييدوف "العقل سبب المتاعب" هي إحدى القمم من بين الملاهي الروسية جميعا، ثم رواية كنت هامسن[1] "مسرحية الحياة" برموزها الأسكندناوية واتجاهها التأثيري، وهما من الألوان التي كانت مألوفة في المسرح في ذلك الوقت. ثم مسرحية ابسن الرمزية: "براند" وأخيرا مسرحية للكاتب الروسي الشاب نايدينوف، الذي كان من المقربين إلى تشيكوف. وكان قد كتبها وفقا للمنهج القديم. لقد كان هذا برنامجا خصبا متنوعة من جميع الوجوه، كما كان يرضي جميع الأذواق.

وقد كانت أحب هذه الروايات كلها إلى نفسي هي رواية: "مسرحية الحياة". وكانت حلقة من روايات ثلاث كتبها هامسن أولاها: "عند بوابات المملكة" وثانيتهما: "مسرحية الحياة" وثالثتهما: "وهج الغروب". وكانت "مسرحية الحياة" تمتاز بأن كل ما فيها لم يكن يمت إلى الواقع بأي صلة. والظاهر أن مؤلف الرواية نفسه كان ينظر إلى كل شيء مما يجرى في الرواية بعيني بطلها الموهوب الشاعر كارينو.. ذلك البطل الذي كان يعيش في لحظة الذروة من حياته الخلاقة. إنه يكتب فصلا عن العدالة، ومن ثمة كان في حاجة إلى برج زجاجي قريب من السماء بقدر المستطاع.. وذلك لأن هذا الفصل الذي كان يكتبه لم يكن من الميسور

(1) **Knut Hamsun.**

بحال أن يكتب على الأرض! وكارينو هنا هو رمز عن حلم الفنان، وبالأحرى عن ترزيتا **Teresita** التي تحبه ذلك الحب الحار الملتهب الجدير بأمثالها من النساء. إن "الديك الأحمر أخذ يغني في دمائها!" أعني "أن دمها أخذ يصرخ!" وذاك هو ساعي البريد الأعرج: كواسيمودوا القبيح الشكل الذي يجن غراما بترزيتا.. إنه يرمز إلى الحب البهيمي. كما يرمز والد ترزيتا الذي يعتصر المغانم اعتصارا من فلاحي ضيعته إلى البخل. ويرمز الشحاذ تيو **Teu**، ذو اليد التي لا تراها إلا ممدودة تستجدي الناس وتتلقى الصدقات، إلى العدالة. وكان الشاعر كارينو في اندفاعه نحو الأعالي في نضال لا ينتهي ضد الشهوات الجسمانية والرغبات الترابية الخسيسة التي يتشهاها غيره من شخوص المسرحية. وكان مما يحز في نفس كارينو ويؤلمه إيلاما شديدا أن الأحلام التي كانت تتولد في رأسه وهو جالس تحت قبته الزجاجية قريبا من السماء ترفض أن تحيا فوق الأرض. لقد كانت الحياة تفارقها فور وصولها إلى ذلك الكوكب الذي نعيش فيه. ثم يجتمع الناس ويشعلون النار في البرج حتى يمسي عاليه سافله، ويتحطم بما فيه ومن فيه.. وتتحطم معه أحلام الشاعر الذي جسر على مجرد الحلم بحياة إلهية خالية من الشوائب فوق كوكبهم الترابي.. المعروف.. المألوف!

ونلاحظ أن حياتنا الأرضية تحوم وتدوم حول هذه المأساة.. مأساة النفس الإنسانية. فهذه ترزيتا في نوبة من نوبات الحب تعزف عزفا محموما فوق البيانو.. ثم إذا هي، في نوبة مجنونة من نوبات الغيرة القاتلة تطفئ مصباح الفنار لكي تغرق السفينة التي ركبتها غريمتها إلى حبيبها.. وها هو ذا والدها.. هذا البخيل الجشع ينتهي به جشعه إلى الجنون. ثم ها هو ذا طاعون مهلك ينتشر بوبائه في سوق ممتلئة بالمخازن المزدحمة بكتل من الصناع والتجار والمشترين والباعة الذين لا ينفكون ينادون الجماهير المحتشدة مع ذلك، يصغون إلى عزف الموسيقى الصخابة، لاهين عن الوباء بما هم فيه من قصف ورقص ومنادمات خسيسة.. بينما صرعى الطاعون يسقطون بالعشرات، والمئات، من حولهم باستمرار، دون أن

ينشغل أهل السوق الكبير بما يجرى حولهم من منايا لحظة واحدة، ودون أن يتوقف الراقصون المحمومون عن رقصهم طرفة عين! وكان دخول تلك الأشباح وخروجها.. أعني أشباح الموسيقيين، ثم ظهور الشحاذ تيو، وتبلج الأضواء الشمالية في سماء الشتاء الداكنة، والرعود التي ترسلها من تحت الأرض مطارق العمال الأشقياء وهم يقطعون الرخام من المحاجر لكي يملأوا خزائن والد ترزيتا البخيل بالمال.. كان هذا كله يبدو كأنه نذر بالشر الوشيك، تبدو ثم تختفي في ظلمات هذا العالم الذي اختلط حابله بنابله. لشد ما كانت الحياة تبدو كأنها الكابوس المزعج في هذه اللحظات!

فهذه رواية مشحونة بالمواهب التي يحتاج تصويرها وإبراز ما فيها إلى كفايات وأمزجة من نوع نادر، كما تحتاج إلى نوع من التمثيل مختلف عما كنا نقدمه، ومن مادة أخصائية غير المادة التي تعودناها. إن المسرحية صورة وضع فيها كاتبها ألوانا حامية ذات خطوط محددة.. من أحمر صارخ الحمرة، وأبيض ناصع البياض وأسود حالك السواد.. وهو لم يلجأ إلى الألوان الفرعية قط أو أنصاف الظلال مطلقا. وكل شخص في الرواية يسير في الطريق الذي ترسمه له عواطفه سيرا مباشرا وعلى خط مستقيم دون أن ينحرف قيد شعرة إلى هذا الطريق أو ذاك من الطرق الجانبية.. إنه يسير قدما إلى غايته الإنسانية أو ما هو وراء الإنسانية.. ثم إذا هو يغني ويهلك قبل أن يصل إليها.

لقد كانت هذه هي أول مسرحية وجهت فيها عن وعي تام كل عنايتي وانتباهي تقريبا إلى الناحية الداخلية من الرواية نفسها ومن الأدوار المشتملة عليها، وذلك بوصفي مخرجا وممثلا في وقت معا. ولكي لا يقف شيء في سبيل ذلك.. لأرسم الحركة– الميزانسين الذي يضعه المخرج ولا طرق الممثلين في تصويرهم أدوارهم، ولا ما يقومون به من جميع الحركات والإشارات وتبديل المواقف.. أقول لكي لا يقف شيء مما ذكرت في سبيل غرضي المنشود وهو توجيه انتباهي كله إلى الناحية الداخلية من الرواية ومن الأدوار فقد استغنيت عن هذا كله تمام الاستغناء، لأنها

في هذا الوقت كانت تبدو في نظرنا أشياء مادية، وجسمانية.. و.. واقعية، ولم نكن في تلك الأيام نبحث إلا عن العاطفة التي لا تراها الأعين العاطفة غير المرئية، وغير المجسمة التي تتولد في روح الممثل بطريقة طبيعية. وكنا نعتقد أن الممثل لم يكن بحاجة لكي يعبر عن تلك العاطفة إلا إلى وجهه وعينيه وحركاته الإيمائية. وعليه لهذا أن يعيش في سكونه.. ليفيض بالحياة مهما بدا ساكنا لا حراك فيه.. وليفعل ذلك بكل ما في طبعه وفطرته من قوة أودعتها فيهما عاطفته.

لقد كانت مسودات المناظر متفقة وفكرة الإخراج العامة. وكانت ملونة بألوان أصلية صارخة على ألواح وشرائط كبيرة منفصلة. وكانت الجبال شديدة الوعورة، وجذوع الأشجار رأسية بل عمودية، وخطوط النهر المتدفق في نهاية البعد مستقيمة كل الاستقامة.

لقد كانت في حالة لا تختلف إطلاقا من التفسير الداخلي والتفسير الخارجي للخطة التي رسمتها لإخراج الرواية.. ولكن المؤسف أن يأتي التنفيذ فيبدو متنافرا مع الخطة.. كما تتنافر النظريات والممارسة العملية.. أو كما تتنافر الأحلام وتحققها في الحياة الواقعية. لشد ما كان الفرق كبيرا شاسعا بين الاثنين! لقد كان الحالمون بيننا.. أعني الممثلون اللذين من طراز كارينو، يناضلون الظروف الواقعية في حياة مسرحنا. لقد كنا نحن أيضا نحاول أن نبني أبراجا زجاجية قريبة من السماء بقدر المستطاع.. لكن أبراجنا كانت تتهاوى على الثري! ولقد ضربت لي الحياة هذه المدة أيضا مثلا حيا على أنه من السهل اليسير أن أحلم وأن أخلق النظريات في الفن.. ولكن علة العلل ومعقد الصعوبة هو في تنفيذ هذه النظريات. إن من الممكن أن يبدو أنه ليس في الدنيا كلها شيء هو أيسر على الممثل من تمثيل العاطفة العارية.. ولكن الواقع الذي أيدته البراهين هو أن الشيء كلما كان سهلا يسيرا، كان أداؤه أشق على الممثل وأصعب. وذلك لأن أيسر ما يؤديه الممثل يجب أن يشتمل على محتوى أكبر وأضخم. إن التجرب من المحتوى لا فائدة فيه أبدا.. وهو أشبه بقشرة البندقة. إن الشيء السهل لكي يصبح أهم الأشياء جميعا،

ولكي يدفع بنفسه إلى المقدمة، يجب أن يحتوي في ذاته على جميع ما في مظاهر الحياة المركبة بكل نغماتها.

والآن... كيف يمكن خلق العاطفة الحقيقية، وليس ظلها.. العاطفة الواقعية الصادقة.. وليست صورتها المسرحية الزائفة.

قد يقول كثيرون: "إن الموهبة والإلهام شيئان ضروريان ولا غناء عنهما" وأقول أنا إن هذه عبارة عفى عليها الدهر ولم يعد لها معنى على الإطلاق، وليس فيها جواب لمسألتنا. ففضلا عن الموهبة، لابد للممثل من المهارة الفنية الروحية الداخلية التي إذا حرم منها لم يستطع أن يجد المداخل النفسية والمداخل الجسمانية (الفسيولوجية) الحقيقية للروح الإنسانية، وهي المداخل التي ينفذ منها إلى الميلاد الطبيعي الواعي للمحرك الخلاق ذي الإدراك الأعلى، الموجود في أغوار تلك الروح. وإلى أن يستطيع الفن معرفة السبيل إلى خلق العواطف اللاواعية بطريقة واعية فسيظل كل شيء من شئوننا التمثيلية كما كان منذ قديم الزمان. وبسبب هذا الفقر في وسائل أحسن فسيظل المخرج مضطرا إلى اعتصار العاطفة من الممثل اعتصارا، وسيظل ينخسه إلى الأمام كأنما هو جواد عاجز عن جر حمل ثقيل من مكانه. إن المخرج لا ينفك يتصايح بالممثل: "أكثر.. أكثر.. عش في دورك أكثر من هذا.. أعطني منه أكثر مما أعطيت.. عش فيه أقول لك..اشعر به!".

لقد حدث أن رأيت أحد مساعدي في إخراج "مسرحية الحياة" يعتصر العاطفة من أحد الممثلين، ثم وجدته يعتلي ظهر الممثل فجأة، بحيث يجعل ساقيه من حوله كلا في ناحية.. ولقد كان الممثل يقتلع العاطفة اقتلاعا.. بل كان يغرق أرضية المنصة من حوله بشتى الانفعالات.. ثم حدث ما هو أظرف من هذا كله.. لقد انبطح الممثل فوق الأرض، فجلس السيد المساعد فوق صدره، وراح يضربه ويلكمه بكلتا يديه ليشجعه على إظهار المزيد من عاطفته المكبوتة!!

الحق الذي لا مراء فيه هو أن أمثال هؤلاء المساعدين (الفنيين!) هم أعداء الخلق والبلاد الموكل بالفن!

وهكذا راح كل ممثل يعتصر من نفسه اعتصارا الانفعالات التي كان يؤمر بخلقها! فهذا الممثل كان يعتصر الانفعال في المواضع الهامة التي كان المؤلف يركز عليها عنايته الخاصة.. وذاك لم يكن يعنيه إلا إبراز التهيجات الحيوانية والفطرة البهيمية الخالصة.. وثالث يبرز انفعالات الحب والغيرة.. ورابع أمارات الشراهة والجشع.. وكأن كل من هؤلاء لا يؤدي هذه الانفعالات لروح الرواية ولكن لنفسه هو، وذلك لأنهم لم يكونوا مرتبطين ببعضهم البعض، وكان كل منهم يمثل بطريقته الخاصة دون اعتماد على ما يعنيه النص الذي كان ينطق بطريقة آلية وفقا للعادة. وكانوا يعتصرون العاطفة من أجل العاطفة، لا من أجل ما يقتضيه الموقف أو ما يستلزمه النص. ولم يكن الضروري في نظرهم هو الكلمات أو الأفكار، ولكن المدركات والتصورات المجردة.. رنين الكلمات فحسب! وبمساعدة هذه الأصوات.. هذا الرنين.. كانوا يحاكون عاطفة غير موجودة.. عاطفة لا كيان لها. ولا غرو أنهم بتشويههم الطبيعة ومسخها على هذا النحو كانوا يضطرون العاطفة الحية إلى الاختفاء في أغوار مصادرها السرية بمجرد الاقتراب منها عن طريقها المباشر، لقد كانت تضطر إلى القيام بعمل شيء لم تكن تستطيع أن تعمله. لقد ما كان هذا يزعجها ويملأها خوفا، ولذا كانت ترسل بدلا منها، وهي مختبئة في أغوار الروح، مجموعة من صورها المسرحية الزائفة. وهنا تحاول العضلات التي اشتد بها القلق أن تضع مكان هذه العواطف الغائبة مزيدا من الإجهاد والضنى والإعياء. لقد كانوا يعدون الإجهاد الجسماني قوة في التمثيل، كما كانوا يعدون حالة الممثل العامة وقد أضناه الإجهاد ونال منه الضنى.. إلهاما!

ولما أدخلنا مبدأ السكون وعدم الحركة في خطتنا التي اعتزمنا إخراج روايتنا الجديدة وفقا لها.. كانت عملية المسخ والتشويه عملية كاملة شاملة.. لقد شملت الوجه كله والجسم بأجمعه، ثم انتقلت إلى الجهاز الصوتي فخلقت فيه توقفات

تشنجية، وكان هذا يجعل الوجه يتصلب ويتحجر ويفقد إيماءاته، وكان سجل الصوت ينخفض إلى خمس نغمات فحسب، ويصح التنغيم شيئا رتيبا مطردا مملا. وكنا، لكي ننعش الصوت والكلام الكئيبين، نستعمل أقدم طرق الإلقاء الحماسي التقليدية التي كلها زيف وكلها صنعة. وكانت النتيجة أن ما كنا ننشده من كل جديد وطريف انتهى بنا إلى أعتق الطرق وأغثها وأخلاها من الحياة.. طرق الأسلاف الذين كانوا يأخذون هذا الفن أخذا شيطانيا لا روح فيه.. تلك الطرق نفسها التي كان يهزأ بها هاملت ويسخر منها في خطبته التي وجهها إلى الممثلين.. لقد كنا ننشد العاطفة العارية فحصلنا على التقاليد العتيقة الميتة. وكنا نريد الفن فحصلنا على الصنعة.

إن الطبيعة تتأثر دائما ممن ينتهك قوانينها أو يعتدي عليها..

ومع هذا.. وبالرغم من كل هذه السقطات، جاء إخراج "مسرحية الحياة" إخراجا شائقا وجديدا، لأننا كنا قد أدخلنا تقاليد طريفة في الإخراج، كانت تعتبر طريقة جديدة في تلك الأيام. فمن تلك التقاليد مثلا.. مبدأ: "التفريج البسيط"[1] ثم تلك الجسوم الضخمة الجبارة للعمال وهم يحملون المجارف (الكريكات) والمعاول (الأزمات) وقد بدت في أوضاع تذكر من يراها بمنحوتات ميونيير **Meunier** وهي مرصوصة على طول الحائط الحجري.. ثم هذا التأثير العجيب الذي صنعناه من منظر السوق ورسم حركته، وقد غص بجماهير لا حصر لها من ظلال الغوغاء الصينيين وأشباحهم.. ثم خيام الباعة التي صنعناهم من التيل المشمع.. لقد كان هذا المنظر البارع يبدو من وراء الشاشة التيلية فيلاشى ظلال الممثلين وخيالاتهم في ظلال مناظر الغوغاء وخيالاتهم وهم يتحركون خلف الخيام

---

(1) "**Low Relief**" في المأساة هو إدخال بعض الأشياء المفرحة التي تخفف من أصر المأساة وحرارة الشجن مؤقتا في نفس المتفرج رحمة بأعصابه من تتالي الأحداث المحزنة (انظر كتابنا "علم المسرحية" الذي ترجمناه عن الأرديس نيكول) د.

التيلية التي سلط عليها عاكس ضوء قوي فكان يلقي ظلالهم على الشاشة، وكانت الخيام بكل ما فيها من ظلال وأشباح تقوم على أرصفة رفع بعضها فوق بعض في القسم الخلفي من المنصة. وبفضل هذا الوضع كان كل ما وراء الشاشة من غوغاء ومن خيام يبدو واضحا، ويبدو كأنه ظلال وأشباح. لقد كانت ظلالهم تلوح كأنها في مرقص معربد، وتبدو كأنها تسامى وتسمق إلى فوق، كما تسمق الريح العاتية، وفي أثرها دفق من موسيقى أرغن يدوي. لقد كانت هذه العاصفة المؤلفة من أصوات الغوغاء ومن موسيقى الأرغن لا تقل تأثيرا عن منظر عاصفة تدوم في البحر المرغي المصطخب حول سفينة تغرق. وكان المظهر الصامت الذي يبدو به شبح الشحاذ تيو.. ذلك الشبح الغامض.. يلقي الرعب في القلوب. كما كانت تلك البقع الزاهية المنتشرة خلال هذا الجو الثوري الذي يغمر المسرح كله تضفي على فكرة الإخراج الأصلية حدة وحرافة لم تكونا معروفتين في المسرح إلى هذا الوقت.

أما الذين فازوا بأكاليل النصر في هذا الإخراج فقد كانوا جميع من اشتركوا في خلقه.. إلا أهمهم جميعا.. أعني السادة الممثلين! لقد قام المصور لأول مرة في حياته بالخطوة الأولى في هذا الاتجاه المألوف الذي شجع الفريق الأكثر تقدما من الفنانين المعاصرين على الاشتغال بالفنون المسرحية، وقام الموسيقيون بمثل هذا تماما في دائرة فنهم، وتحسس المخرج طرقا كثيرة جديدة في فن الإخراج، بالرغم مما تعمدنا من إخفاء هذا الجانب من عملنا الجماعي في ذلك الوقت. ولعل طبيعة المسرح نفسها، أو لعل انحطاط فن الممثل نفسه.. أو قل لعل انحطاط الممثلين أنفسهم وعجزهم.. لعل هذا كله أو بعضه.. هو الذي أبرز عمل المخرج، وجعله في مقدمة ما يملأ عين المتفرج.. إن الممثلين فقط هم الذين لم يكن لهم عمل جديد في هذا الميدان الجديد!

إلا أن هذا لم يكن كل ما هنالك.. لقد خسر الممثلون في لهفتهم وهم ينشدون الجديد الطريف كل ما كانوا قد حصلوا عليه من الخبرة فيما مضى– على قلته.. فعادوا إلى استعمال الطريقة القديمة، لكنهم عادوا ليستعملوا تلك الطرق

بصورة رديئة أيضا.. بالصورة التي كان يلجأ إليها الهواة، أي بدون أي ضابط أو مهارة فنية من الضوابط والمهارات التي نص عليها من خلقوا الطرق القديمة التقليدية وأوجدوها. لقد كان الممثلون يبدون وكأنهم هواة أو تلاميذ مشغوفون بالفنون المسرحية التي اتخذوا منها (غيتهم!) وكانت (غيتهم) هذه تفضحهم، وتفضح نفسها بالرغم منهم! إلا أن فشل الممثلين هنا كان يتلاشى– كما يحدث عادة في المسرح– فيما يظهره الفنانون الآخرون من براعات.. لقد كان أولئك الفنانون يحمون ظهور الممثلين ويسترون عليهم خيبتهم الكبرى وإن كانوا جميعا شركاء بالاسم في تقديم المسرحية في كنف المسرح المشترك.. لقد كتب النقاد فزعموا أن الجو الذي خلقته المناظر كان مصدره الممثلين.. وغلوا فزعموا أن الممثلين هم أصحاب الفضل في خلق ما كانوا يلبسونه من الملابس الأصيلة، وما اتخذوا لأنفسهم من ذلك المكياج الفريد الفذ.. بل غلوا أكثر من هذا فزعموا أن الموسيقى التصويرية البارعة الآسرة للألباب كان السبب في رقتها وشدة أسرها الطريقة الجديدة اللطيفة من طرق التعبير الصوتي عن الانفعالات والعواطف!

فيالله كم من رواية في كل عصر من عصور المسرح استطاع الممثلون العاجزون المفلسون من المواهب أن يخفوا عجزهم وقصورهم فيها وراء مهارة المخرج الفنية.. وكم من مرة انتصر فيها الشيء الثانوي على ما ينبغي أن يكون أهم شيء في المسرح.. وهو تمثيل الممثلين!

وفي هذه المرة أيضا كان الطابع العام للرواية في مجموعها طابعا سارا. لقد بدا أن المسرح قد وجد سبيله الجديد. إن الإنسان يجب أن يكون أخصائيا واسع الخبرة في فنوننا المسرحية لكي يميز بين كل عمل من الأعمال التي يقوم بها من تعاونوا في خلق مسرحية كهذه، ولكي يحكم على كل من الأعمال ويقدره قدره الصحيح. لكمن الجمهور يلقي الممثل وجها لوجه في أثناء التمثيل، ولذا فالممثل وحده هو الذي يتلقى التحايا والتشجيع، أما الخالقون الآخرون المختبئون في كواليس المسرح وأجنحته النائية فكثيرا ما يظلون في غمرة من نسيان الجمهور وغفلته.

لقد ابتهج أهل الأفكار الحرة التقدمية من المفترجين، وبالأحرى، حزب اليسار، أيما ابتهاج بما رأوا في تلك المسرحية، فراحوا يهنئون الممثلين بكل ما عرف فيهم من حماسة وإسراف.. بل راحوا يهتفون من أعماق قلوبهم: "الموت للواقعية وللمذهب الواقعي! الموت للبعوض والصراصير! ليحيا حزب اليسار! لتحيا التقدمية. تهنائتنا لأحسن مسرح في روسيا!".

وفي الوقت نفسه كانت جماهير أحزاب اليمين.. الأحزاب الرجعية من المتفرجين.. أولئك الذين آذت هذه الهتافات شعورهم وجرحت إحساسهم.. كانوا لا ينفكون يتهامسون همسات لا يخفى معناها على أحد، وكان من ذلك قولهم: "يا لفضيحة مسرح الفن! الشنار والعار له من مسرح! ليسقط المنحطون! ليحيا المسرح القديم، وطرق التمثيل القديمة!".

وبالاختصار.. لقد كان نجاح الرواية نجاحا فاضحا.. مخزيا.. إن أهل البدع والمولعين بكل طريف جديد هم الذين يزدهيهم مثل هذا النجاح. إلا أن المحاولات الأولى التي يقوم بها أحد من الناس نحو خلق شيء جديد تكاد تظل على الدوام غير مفهومة، ودون أن يقدرها الناس قدرها. ثم يظهر قوم آخرون يتلقفون هذا الخلق الجديد ثم يعرضونه على عامة الجماهير في صورة شعبية محبوبة.. وهنا يحصدون الثمار الشهية، وتنعقد على رؤوسهم أكاليل الغار التي لم يغرسوا من ورودها زهرة واحدة! لقد حدث هذا في تلك المرة، لكنه لم يحدث في عالم فن الممثلين، لأن الممثلين كانوا قد تخلفوا، ولم يمضوا في دنيا فنهم قدما. لقد شعرنا بأنفسنا وكأننا في منزلة ثانوية بالنسبة للمسرح.. وألا أهمية لنا مطلقا.. لقد كان دورنا دور "الكومبارس!". وكان هذا شديد الشبه بذلك الحادث المعين الذي حدث لي في فجر شبابي حينما كنت أجلس في أدنى صفوف المدرسة. لقد كنا نحن الأطفال نحسد التلاميذ من رجال الصف الثامن الذين كانوا قد نظموا حفلة في إحدى الإجازات يقضونها في الرقص والأكل، والتهام الفواكه المسكرة. لقد كنا نحن الصغار نسترق النظر إلى هؤلاء الكبار من شقوق وثقوب في الأبواب

لنرى كيف يمتعون أنفسهم، وقد جعلنا هذا نمني أنفسنا بأن لو كان في مقدورنا أن نمتع أنفسنا بمثل ما كانوا يمتعون أنفسهم في إحدى الإجازات القريبة.. إلا أننا لم نكن ندري كيف نشرع في هذا، ولذا اضطررنا أن نلجأ إلى من يكبروننا من زملاء الدرس لينظموا لنا حفلتنا. وقد تفضلوا فقبلوا ذلك، وأحضروا حوالي عشرة من المساعدين الآخرين، وشرعوا في التنظيم.. وكانت النتيجة أنهم، هم ومساعدوهم المحترمون، احتلوا المقاعد كلها، والتهموا جميع الحلويات وغيرها من الآكال.. وكنا نحن الذين نقوم بخدمتهم.. فلما رفعنا عقائرنا بالاحتجاج قالوا لنا:

"اكبروا أولا.. وتعلموا.. ولا تفكروا في الإجازات والحفلات إلا بعد ذلك..".

وبعد أن أكلوا ورقصوا، لم يجدوا بدا من توجيه آيات الشكر إلينا بوصفنا مضيفيهم.. إلا أن شكرانهم إيانا لم يزد على أن كان سخرية بنا. وقد كانت مثل هذه السخرية تتخلل تهليل الناس لنا ورفع الستار ونزوله مرات عدة لنتلقى تحيات المتفرجين علينا وتهامس جانب منهم بنا في تلك الرواية التي لم نكن فيها نحن الممثلين إلا القائمين بالخدمة على الفنانين الآخرين.. لقد كان دورنا فيها لا يعدو دور هؤلاء التلاميذ الصغار الذين أكل الكبار حلواهم. لقد أردنا الحصول على ما هو من حق طلبة الصف الثامن فقط، ونحن لم نتلق من العلم حتى ألف باء الفن.. وبالأحرى كنا نريد أن ندعي لأنفسنا ما هو حق خالص للمصورين والموسيقيين الذين تعد فنونهم في الصف الثامن بالقياس إلى فننا.. أعني صفنا! لقد غبرت مئات من الأجيال لم ينفكوا طوالها ينشئون لفنونهم الأسس، وهم لا يزالون إلى اليوم يطورونها ويرتقون بها. بل هم لا يزالون دائبين وراء كل جديد وكل طريف، وكل طريقة جديدة ومنهاج طريف، وهم لا يملون ولا ينكصون.. ولا يزيدهم الفشل إذا فشلوا إلا نجاحا يستخلصونه من براثن الإخفاق.. وهم يسيرون قدما، وفي صبر وأناة.. خطوة بعد خطوة.

على أن فننا المسرحي لم يمض في سبيله إلى الموت بعد. وإن كان مع ذاك

قد طال اعتماده على ما نال من أمجاد صغيرة ككل هامته بأكاليل الغار فيها المهارات التقليدية القديمة التي طال عليها الأمد، والتي أصبحت– وا أسفاه– صنعة بائرة وتجارة لا فن فيها. وأغلبية الممثلين لا يهمهم الفن بقدر ما تهمهم الأدوار.. إنه ليس من المهم عندهم أن يخلقوا، وإنما المهم هو أن يعرفوا كيف يلعبون أدوارا معينة ليزيدوا بها أدوارهم التي يمثلونها. وهم يجعلون جل اتكالهم على الإلهام وعلى الموهبة اللذين لا يرسلهما الحظ إلا عفوا وبطريق الصدفة إلى عدد قليل من سعداء الطالع! إنك تراهم، وهم ينكرون قوانين الفن وأسسه ومهاراته يتبجحون فيزهون بجهلهم التام لهذه الأشياء، ثم يعتقدون أن هذا الإنكار لها من جانبهم هو أكبر دليل على الموهبة الصحيحة الصادقة.

ما شاء الله! عفوا.. عفوا..!

إن غالبية هؤلاء الممثلين أغبياء أدعياء شديدو الجهل، وهم مع ذلك يظنون أنفسهم أعظم من كل من عداهم. إنهم لو عقلوا لعرفوا أنهم فقراء إلى العلم والتعلم.. ولكن كل ما يشغل أذهانهم هو أكاليل الغار يعقدها فوق هاماتهم النجاح الرخيص السريع السهل.. إنني أقولها صريحة مدوية: إننا إذا استثنينا عددا قليلا من العباقرة البارزين، وعددا قليلا آخر من العصاميين الذين شيدوا هذا الفن لأنفسهم بأنفسهم، لم نجد لدينا لا فنا حقيقيا أصيلا، ولا مهارات فنية تستحق الذكر. ونحن، وإن كنا لا نعرف هذه الحقيقة نحن أنفسنا، لا نزال نضع الأسس لمهنة التمثيل، لا لفن التمثيل. إننا في أحسن الحالات هواة موهوبون أو أصحاب (غية!) لا مواهب لهم، يمثلون تمثيلا حسنا أو تمثيلا رديئا، لكنهم لا يمثلون إلا من حين إلى حين.. ونحن متخلفون تخلفا شديدا لدرجة أننا لا نستطيع مسايرة الفنون الأخرى خطوة خطوة، ولكنا بحكم تجربتنا نحاول أن نثب وثبا إلى مستوى تلك الفنون بالرغم من المدى الواسع الذي يفصل بينها وبين فننا– أقصد هوايتنا– وأحسب أن أي إنسان لا يستطيع أن يقفز من الصف الأول في المدرسة إلى الصف الثامن مباشرة دون أن يتدرج، أو دون أن يخضع للنظام المعمول به في تلك

المدرسة.. وليس معقولا أن يطلب أحد من تلميذ في مدرسة ابتدائية اجتياز امتحان للدكتوراه. وإلا فهو لن ينجح فيه.. وهكذا.. لن ننجح إذا طلب منا الحصول على قسط كبير في فننا دفعة واحدة في حين لا يحصل عليه ممارسو الفنون الأخرى إلا بالتدريج وجرعة بعد جرعة.

وبمثل هذا لن يستطيع أي ممثل أن يمكن لنفسه من التمثيل الساكن الذي لا حراك فيه والخالي من التوتر والإجهاد إلا عن طريق المهارة الفنية المتدرجة بحالتيها الداخلية والخارجية.. أعني الروحية ولجسمانية. ولن يستطيع بغير هذا أيضا تحقيق التركيز الكامل لحياته الداخلية فوق المنصة، وتحقيق اقتداره التام على إطلاق عاطفته، وإبرازها في صورتها العارية المجردة دون الالتجاء إلى تلك الطرق المصطنعة الزائفة، بل بمساعدة تفكيره وخياله وطاقته الخلاقة. إن هذا هو أعظم مطلب يمكن أن يصل إليه ممثل عظيم صقلته التجارب. وقد كان من الطبيعي أن تسفر التجربة التي قمنا بها في ذلك الميدان عن عجزنا وأننا لم نكن كفاة للاضطلاع بالعبء الذي طلب إلينا الاضطلاع به. لقد كنا أشبه بالأطفال الذين لا حول لهم ولا قوة حينما يمسكون بفضل أذيال أمهاتهم يبحثون في جيوبها عن شيء ما.. تماما كما كنا نحن نبحث في جيوب فننا القديم عن شيء ما من وسائله العتيقة، وقوالبه المشفوفة البالية، مما عسى أن يكون قد أفلت من يد الزمن.

لقد أثارت المسرحية بإخراجها ذاك مناقشات كثيرة، وكانت سببا في كتابة مقالات وموضوعات لا حصر لها، وإلقاء محاضرات عظيمة العدد. لقد قامت مناقشات عن قيمة الرواية الأدبية، وعن عمل المخرج، وما قام به الفنانون ومؤلفو الموسيقى التصويرية.. أما العجب الذي لم يكن ثمة ما هو أعجب منه.. فهو أنه لم تذكر كلمة واحدة عن الممثلين، إذا استثنينا أسطرا في بعض المجلات المغرمة بأن تنص على أن هذا الممثل قد أجاد تمثيل دوره.. وأن هذا لم يقم بما كان يوجبه عليه دوره.. بينما قام الباقون قياما حسنا بمساعدة بعضهم بعضا كمجموعة. ولم تأت الرواية إلا بنتيجة واحدة طيبة– لقد أقامت لي الدليل العملي على قصور فننا

الكامل وعجز ممثلينا الذي لا عجز بعده.. وأنه لابد من تعليم هؤلاء الممثلين مبادئ فنهم أولا وتزويدهم بالأسس التي يجب أن يزودوا بها قبل أن ينالوا شرف الانتماء إليه. وقبل أن نستطيع مطالبتهم بالخلق فيه.. ومن هنا كان إخراج هذه الرواية.. أعني: "مسرحية الحياة" في نظري نقطة تحول تاريخي في قصة نشاطي الفني. فمن تلك اللحظة فصاعدا كرست عملي كله، وعنايتي جميعها تقريبا، لدراسة الطاقة الداخلية الخلاقة وتعليمها للممثلين ولجميع المشتغلين بالمسرح. ووضعت نصب عيني عيبي الطبيعي، أعني ما كانت تتسم به أبحاثي وتحقيقاتي من تحمس وصراحة، فغيرت وجهني، ووضعت على عيني منظارا معتما، ونسيت ما كنت مغرما به من قبل من الناحية الظاهرية في الفن.. أي الناحية الشكلية الخارجية.. ثم أصبحت لا أهتم إلا بالمهارة الفنية الداخلية[1] وحدها.

وبإخراج "مسرحية الحياة" ظهر على مسرحنا– مسرح الفن– لأول مرة رجلان من أعظم الرجال الموهوبين في حياته كلها. رجلين شاءت المقادير أن يلعبا في حياة مسرحنا المباركة دورا كبيرا جدا. أما أولهما فهو سولارجتسكي الذي اعتزم أن يكون مخرجا وأراد أن يتعلم مني ويتلقى فن الإخراج على يدي. وقد قام في إخراج "مسرحية الحياة" بدور مساعدي الأثير المقرب. أما الآخر فكان الموسيقار والمؤلف الموسيقي إيليا ساتس (**I. Sats**) الذي حاول أن يؤلف في الموسيقى المسرحية للمرة الثانية في حياته. وكانت المرة الأولى التي قام فيها بتلك المحاولة حينما قام في ستوديو بوفارسكايا بتأليف الموسيقى التصويرية لرواية ميترلنك: "وفاة التنتاجيل".. تلك الرواية التي كتب عليها ألا ترى أضواء المسرح. وأعتقد أن ساتس قد ضرب للناس مثلا لأول مرة في حياة المسرح على الطريقة المثلى التي تؤلف بها الموسيقى التصويرية لرواية تمثيلية. لقد حضر بنفسه جميع التداريب على الرواية قبل أن يخط حرفا واحدا من موسيقاها، وكان يهتم اهتمام المدير المسرحي

([1]) The Inter Technique.

نفسه بتفهم كل ما تحتوي عليه الرواية من دقائق، وبتطور خطة الإخراج. وبما كان له من حسن الدراية بمدارج عملنا، فلم يكن أقل منا فهما، ولا أدنى منا إدراكا للمواضع التي كانت موسيقاه ذات غناء كبير فيها، لكل من المخرج من حيث جو الرواية العام، أو للممثل الذي يفتقر إلى بعض العناصر في تفسير أجزاء معينة في دوره، أو بقصد توضيح الفكرة الرئيسية في الرواية. وبعد ذلك استطاع أن يضمن زبدة ما ألم به في جميع التداريب في مشروعه الموسيقي وأنغامه المطابقة لما يعرض على المنصة والتي كانت تؤلف المادة الأساسية في إنشائه البارع. لقد كتب موسيقاه في آخر لحظة.. وذلك حينما لم يعد ممكنا الانتظار– أي انتظار– لكي يفرغ من كتابتها.

وقد تمت كتابة هذه الموسيقى على النحو الآتي:

لقد طلب من عائلته أن يغلقوا عليه باب حجرة من أقصى حجرات مسكنه وألا يسمحوا له بالخروج منها حتى توشك كتابة الموسيقى على الانتهاء. وقد نفذ أهله هذه الرغبة بحذافيرها. ولم يكونوا يفتحون عليه بابه إلا مرات قليلة كل يوم بسبب طعامه وشرابه ونحوهما. وكانت الألحان والأنغام الحزينة المشجية تسمع وهي تنساب من نوافذ السجين (الاختياري!) كل يوم فتشنف الآذان، لولا ما يصحبها أحيانا من صرخة هنا أو كلمة يلقيها هناك أو خطبة حماسية يلقيها ليبدأ بعدها اللحن الجديد. ثم مضت أيام بعد ذلك لم تكن تسمع للموسيقار المسجون ركزا ولا تجد له ريحا أو حسا.. وكان يحسبه أهله أنه يبكي أو يذرف على نفسه أدمعه لشيء قد أصابه أو حادث قد حل به، إلا أنهم كانوا مع ذاك يخشون أن يفتحوا عليه بابه، أو يقتحموا عليه محرابه، لما كانوا يعرفون من أن أي اتصال له بالعالم الخارجي في مثل تلك الظروف قمين بأن يقضي في ساتس على كل رغبة في الخلق وكل اتصال بالوحي، وكل مهيئات الإلهام.. ثم أطلعني على الموسيقى التامة المصقولة، كما أطلع عليها سولارجتسكي الذي كان بدوره موسيقارا ناضجا مرهف الحس واعي القلب. وبعد أن أتم تسوية أعماله الأوركسترية شرع في تدريب الفرقة

الموسيقية وراح يسمعنا ألحانه من جديد. وهنا تجري عمليات طويلة مرهقة لابد أنها كانت مما لا يحتمله جلد الموسيقار العظيم، وقد كان كل ما ليس ضروريا أو ليس له صلة بالمسرحية من موسيقاه يحذف في الحال. وكان ساتس كلما انتهت جلسة تدريب عمد إلى سجن نفسه مرة أخرى ثم راح يعيد كتابة موسيقاه من جديد، ويعود بعد ذلك ليدرب الفرقة على ما كتب، وليخضع هو وموسيقيوه لعملية جديدة مختلفة عن سابقاتها كل الاختلاف.. حتى وصلنا آخر الأمر إلى جميع ما أراد. وهذا هو الذي جعل موسيقى ساتس على الدوام ضرورة لا غناء عنها للرواية، وجزءا منها لا يتجزء. وقد تكون موسيقاه هذه أكثر نجاحا من موسيقى غيره من المؤلفين في أمثال الأغراض التي وضعت من أجلها.. أو لعلها كانت أقل نجاحا منها.. فهذا لا يهم.. إنما المهم أنها كانت شيئا آخر غير هذه الموسيقات جميعا. لقد كانت موسيقى "مسرحية الحياة" عنصرا أساسيا من عناصر الإخراج في هذه الرواية.. بل كانت مجدا من أمجادها.

أما سولارجتسكي فلسوف أجد الكثير مما أستطيع أن أقوله عنه وأنا أتحدث فيما يلي من الفصول عن تطور مسرحنا. وحسبي هنا أن أشير إلى أول دخوله معنا في العمل، والخطوة الأولى التي افتتح بها نشاطه. فلشد ما تنضح ذكرياتي عن هذا الرجل العظيم المرموق بالسعادة العميقة واللذة الصادقة والفكاهة الحقيقية.

لقد كان مسرحنا، وبالأحرى، فننا، يسير على غير هدى، ويخبط في ظلام لا نور فيه. وكانت أبحاثنا قد توقفت، ولم يكن لنا بد من أن ننتفع على أي صورة من المواد التي تحت أيدينا.. وذلك بأن نرتبها ونعيد النظر في قيمة كل منها، وأن نلم شعثها ثم نضعها في موازيننا لكي نجد أننا مفلسون إفلاسا تاما.

ومن ثمة كانت حاجتنا إلى بداءة جديدة، وحاجتنا إلى أسس ودعائم جديدة، يشد من عضدها العلم، وتزكيها قوانين الطبيعة. وقد خلقنا كل حجر من حجارة هذه الأسس خلقا، وجربناه أحسن التجربة، وهذبنا حواشيه خلال سنوات طويلة من

الجهد والعرق، ثم وضعناه بعد ذلك في بناء ما أطلقوا عليه: مذهب ستانسلافسكي الفني.. أو نظامه المسرحي.. ذلك المذهب الذي بلغ اليوم سمته، ووصل إلى صورته النهائية المحددة. ولعل سائلا أن يقول:

"هل يمكن أن يقوم مذهب، أو نظام، لعملية الخلق؟ وهل أصبح لهذه العملية في واقع الأمر قوانينها الثابتة التي لا تتبدل ولا تتحول على مر الزمن؟".

إن أجزاء معينة من هذا النظام، وذلك كالأجزاء العضوية (الفسيولوجية) والنفسية (السيكولوجية) أصبح لها قوانينها الثابتة التي لا تجد لها تبديلا ولا تجد لها تحويلا على وجه الزمان، وذلك في جميع العمليات البنائية، أعني عمليات الخلق الفني. لقد أصبحت حقائق غير قابلة للشك، أصبحت معقولة تماما، وخضعت للتجربة العلمية وأسفرت التجربة عن صحتها وحبكتها، ولابد لكل ممثل من الإلمام بها، وأن الجاهل بها لا عذر له في جهله لهذه القوانين التي خلقتها الطبيعة نفسها. والغرض من تلك القوانين الواعية المعقولة هو إيقاظ منطقة أخرى أسمى وذات وعي أعلى، من مناطق الخلق والبناء. وهذه المنطقة التي أتحدث عنها موجودة ولكن خارج إدراكنا. ولشد ما نصبح عاجزين ولا حول لوعينا عندما تبلغ مداها، لأن الذي يسيطر عليها هو الإلهام. إنها هي هذه المعجزة التي لن يكون هناك فن صادق صحيح إذا لم توجد. وهي التي لا يقوم على خدمتها إلا مهارة الممثل الواعية الفنية التي أحاول خلقها وتثبيت دعائمها: احفظ معي هذه العبارة:

الوعي الأعلى عن طريق الوعي

فهذا هو جوهر الشيء الذي كرست له حياتي منذ عام ١٩٠٦.. وهو الذي أكرس له حياتي الآن.. وهو الذي سوف أقف عليه كل ما بقى لي من أنفاس في هذا العالم.

الفصل الحادي والخمسون

مزيدٌ من العثرات



لابد من عمل حساب للبعد الثالث، أي عمق أرضية المنصة.. كيف ينفذ المخرج ما وضعه على الورق على المنصة؟.. التقاليد المنظرية السيئة تتلف عمل الفنان.. كيف فكر المؤلف في تجديد طرق الإخراج؟.. غرفة أعمال متنقلة.. اجتماع الأربعة وأثره في نهضة فن الإخراج الروسي.. اكتشاف موفق..

إن الفنان يرسم مسودات صوره بالألوان الزيتية بحيث تأتلف ألوانه كلها وخطوطه جميعا. فالزرقة السماوية العميقة، والخضرة الفاتحة في الحواشي الغامضة في أطراف الأوراق الخصبة التي توشك أن تكون شيئا واحدا هي وأغصان أقرب الأشجار. وقمم الدوح التي تتضوأ فوقها أشعة الشمس.. تبدو كأنه تذوب وتتبخر في الهواء المنتشي من حولها.. كل هذا يكسب الصورة التخطيطية جوا ساحرا عبقريا. إنها تخطيطات مرسومة على رقعة من الخيش أو صفحة من الورق لها

طولان فقط– أو طول وعرض– ولكننا فوق المسرح نكون أمام أطوال ثلاثة، لأن للمنصة عمق أرضيتها ذات الألواح الخشبية الكثيرة التي لا يعبر عنها إلا المنظور على سطح صفحة المصور الناعمة الملساء.

وحينما ينقل تخطيط الفنان هذا إلى خشبة المسرح فلابد من عمل حساب البعد الثالث– أعني عمق أرضية المنصة– في تنفيذه. وليس في الدنيا صورة تخطيطية واحدة، ولاسيما صور المناظر الطبيعية، تستطيع الوقوف على قدميها في مثل تلك العملية. فلازورد السماء الناعم الأملس الموحد اللون، والذي نراه في تخطيط المصور ينقسم في المنصة إلى خمسة مستويات أو أكثر، وأجزاء السماء المقطوعة تتدلى في صفوف مبتدئة من مقدمة المنصة حتى تصل إلى الستار الخلفي، وقد وضع كل منها وفقا لأقيسة محسوبة، ولا تذكر من يراها بأكثر من بشاكير حمام طويلة مصبوغة باللون الأزرق. وهم يسمونها بلغة المسرح "دلايات"[1].. ويا لها من دلايات سماوية زائفة هذه السموات! وبالرغم من مظهرها الأثيري ومنظرها الشفاف فإنها (تقطش!) الأجزاء العليا من أبراج الكنائس وأفنان الأشجار وأسطح المنازل.. وبخاصة إذا وضعت هذه وضعا سيئا خلف تلك الدلايات السماوية ولازوردها الأثيري! ويعلق كل من تلك الدلايات في مواجهة سدابة (عارضة معدنية طويلة بها ثريات كهربائية كثيرة). وقد ينعكس ضوء إحدى السدابات فيكون أقوى مما ينعكس ضوء سدابة مجاورة، ومن ثمة يتغير اللون الأزرق في كل من تلك الدلايات، ولا تكتسب سماء المنصة لونا متحدا، بل يكون من السهل تمييز لون إحدى الدلايات من ألوان الدلايات الأخرى، ويكون في هذا العمل تمزيق للوحدة التي كان يجب أن تتم لسماء المنظر. وقد راح فنانو المناظر المسرحية يقدمون زناد قرائحهم في سبيل التخلص من هذه البشاكير السماوية.. أعني تلك الدلايات اللازوردية الزائفة، فماذا صنعوا؟ لقد كانوا يلقون أغصانا ذات

([1]) وليس لها اسم متفق عليه في مصر إلا سماء أو ستائر سماوية.

أوراق خضراء عبر الجزء العلوي من المنصة كلها، فكانت النتيجة أن رأينا عقودا من حبائل الشجر تتدلى صفوفا صفوفا فوق كل ناحية من المنصة.. وبدلا من أن نرى الدلايات (الغلبانة!) زرقاء رأيناها خضراء.. ثم هي مع ذاك لا تزال في مكانها لم تبرحه!

وصورة الفنان التخطيطية ليس لها هذه الدلايات، بل ليس لها كواليس ولا أدغال من الكرتون مغطاة بنباتات متسلقة، بل ليس فيها وهاد ولا هضاب.. إلا أننا لا نستطيع أن نصرف النظر عن هذه الأشياء كلها أو بعضها فوق المنصة، ذات البعد الثالث. فالكواليس– الجناحان– والأدغال المصنوعة من ألواح الكرتون تقطع جزءا جزءا من الصورة ثم توضع فوق المنصة كأشياء منفصلة لها ذاتيتها المستقلة. مثال ذلك: توجد في الصورة شجرة من خلفها ركن منزل بالرسم المنظور تتلوه أكوام من الدريس المجفف.. فهنا لا مندوحة عن فصل هذه الأشياء بعضها عن بعض، وصنع عدد من المسطحات[١] أو الشقق ذات المناظر التي يوضع بعضها من وراء بعض، منها ما يشبه الشجرة، ومنها ما يشبه ركنا في منزل، ومنها ما يمثل كومة من الدريس. وقد ترى في صورة الفنان أشجارا وأدغالا، وتلاحظ أنه من الصعب معرفة المكان الذي تنفصل فيه الشجرة عن الدغل. ويبدو لطف التدرج في اللون الأخضر ساحرا أخاذا في الصورة كما يبدو في الطبيعة، ولكن.. لشد ما يختلف الأمر كله فوق المنصة، فالشقة المصطنعة حينما تقطع من الصورة لتصبح جزءا مستقلا له كيانه في المنظر المسرحي، تكون له خطوطه وحدوده القاطعة المحددة من الكرتون أو الخشب، وغلظ استدارات الخضرة الخشبية وخشونتها من الأشياء السيئة التي تؤذي العين والتي تنفرد بها الشقق المسرحية. وهكذا يلاحظ أن الصورة التخطيطية التي رسمها الفنان للمنظر تفقد جمالها وسحرها ورقتها التي تكون لها فوق الورق، وتصبح على الدوام شيئا شنيعا بشع المنظر فوق المنصة.

---

(١) المسطحات أو الشقق هنا البارتكبلات التي تحمل مناظر.

بل ثمة ما هو أشنع وأشد سوءا من هذا. فالبعد الثالث.. أعني عمق المنصة والمنظر، يضع الفنان وجها لوجه مع أرضية المنصة.. الأرضية الفظيعة المهلكة.. إن من السهل اليسير تغطية ألواحها المبللة بالخيش الملون، وذلك في الحالات التي لا تشتمل المسرحية فيها لا على رقص ولا على باليهات. ولكن.. ماذا عسى أن يصنع المخرج بكل سطح المنصة الشاسع الناعم المتعب؟ إنه لا يسعه إلا استغراقه ببناء الأرصفة والوهاد. ولكن لعلك لا تجهل ما يعنيه بناء أرضية بأكملها من هذا القبيل في وقت استراحة محدود ضيق. وأرجو أن تفكر معي فيما ينتهي إليه هذا العمل من إطالة وقت تمثيل الرواية! ولكن لنفرض أن هذا حدث، فكيف يستطيع المخرج أن يخفى على تلك الأرضية جميع ألواح المنصة الموضوعة فيها وفق حساب دقيق بوضع تلك الصفوف المستقيمة من الأجنحة وشقق المناظر المصنوعة من الخشب أو من ألواح الكرتون؟ إن الإنسان يجب أن يكون على قسط وافر من الحذق واللوذعية وقدر غزير من العلم والمعرفة بفنون المنصة لكي يتغلب على تلك العقبة الكأداء حتى يمكنه أن يغطيها في كل من الرسم وفي التنفيذ!

ولكن الأمر لا يخلو من متاعب أخرى غير ذلك أيضا. فرسم الفنان مصنوع من ألوان زيتية حية، متألقة، غضة، أو من ألوان مائية لطيفة، أو ألوان صمغية.. بينما يدهن المنظر بأدهنة رديئة غرائية، والرجل الذي يعمل له هذا المناظر لا ينفك يوصي بالإكثار من الغراء في الأدهنة بقدر المستطاع حتى لا تجف ثم تتقشر ويفقد المنظر بذلك بهاءه وحسن روائه، ولا تنس أن ما يتطاير من قشوره ضار بالرئة، إذ ينشر فيها السم وفي الحلوق كذلك. وبفضل ظروف المنصة هذه، إذا ضم بعضها إلى بعض، يصبح من أصعب الأمور على الرائي في كثير من الأحيان أن يتبين رسم الفنان في المنظر المنفذ بعد أن يتم، أو أن يتبين المنظر المنفذ في رسم الفنان. ولن يهم بعد هذا ما يصنعه الفنان.. إذ إنه لن يستطيع مطلقا أن يتغلب على المادية والغلظ والخشونة في المناظر المسرحية.

إن المسرح، وأمر المناظر فيه على ما وصفت، هو تقليد من التقاليد، وعادة من العادات التي انعقد عليها الإجماع، ولا يمكن أن يكون شيئا غير هذا.

ولكن.. هل هذا يستتبع أنه كلما اشتدت وطأة ذلك التقليد، وقويت هذه العادة.. كان ذلك أحسن، ولا بأس فيه أبدا؟ وهل جميع التقاليد حسنة ومسموح بها؟ كلا.. إن من التقاليد ما هو خير ومنها ما هو رديء بل خبيث. والتقاليد الطيبة قد لا تترك وشأنها فحسب، بل ربما رحب الناس بها. أما التقاليد الخبيثة.. فيجب القضاء عليها.

إن التمثيل المصطنع الحسن تقليد من التقاليد، إنه شيء منظري **scenism**.. استعراضي.. في أحسن معانيه. إن كل ما يساعد تمثيل الممثل وتمثيل المسرحية هو من الأمور المنظرية. والغرض الرئيسي للتمثيل هو قبل كل شيء الوصول إلى الهدف الأساسي للقدرة على الخلق. ومن ثمة، فالتقليد الذي يساعد الممثل والتمثيل على خلق حياة الروح الإنسانية للتمثيلية وكل ما فيها من شخصيات فوق المنصة هو تقليد طيب ومنظري.

وهذه الحياة يجب أن تكون شيئا مقنعا. ثم هي لا يمكن أن تجرى وسط حشد من الأكاذيب الواضحة والخدع الملموسة المكشوفة. إن الأكذوبة يجب أن تبدو كأنها الصدق بعينه فوق خشبة المسرح لكي تكون مقنعة. والصدق فوق خشبة المسرح هو شيء يؤمن به كل من الممثل والفنان والمتفرج إيمانا خالصا لا ريب فيه ولا تردد. ولهذا فالتقليد، لكي يتقبله الناس على هذا النحو، يجب أن يكون له ظل من الصدق فوق خشبة المسرح، أعني، يجب أن يبدو كالصدق، ويجب أن يؤمن به الممثل والمتفرج في وقت واحد.

إن التقليد الطيب يجب أن يكون تقليدا جميلا. إلا أن الشيء الجميل ليس هو ذلك الذي يخدع المتفرج ويذهله بالمظاهر المسرحية المصطنعة. إنما الشيء الجميل هو ذلك الذي يتسامى بحياة الروح الإنسانية فوق خشبة المسرح وينأى

بها عن مظاهر التمثيل.. وأعني بحياة الروح هنا عواطف الممثلين والمتفرجين وانفعالاتهم وأفكارهم.

إن إخراج المخرج، وتمثيل الممثلين قد يكونان شيئا واقعيا.. حقيقيا.. مطابقا للتقاليد المصطلح عليها، كما قد يكون شيئا طريفا عصريا.. أو شيئا مطابقا لمقتضيات المذهب الطبيعي.. أو مقتضيات المذهب التأثيري، أو المذهب المستقبلي– إن هذا كله جميل، ولا بأس به، مادام شيئا مقنعا. أعني، مادام شيئا صادقا أو أشبه الأشياء بالصدق، إن الشيء الجميل هو الشيء الفني.. الذي تشيع فيه روح الفن. الشيء المتسامي والذي يخلق الحياة الحقيقية الصادقة للروح الإنسانية التي بدونها لا يكون فن.. أي فن.

فالتقاليد التي لا تؤدي هذه الحاجيات يجب أن تتسم، بل يجب أن توصم، بأنها تقاليد خبيثة.

والكواليس– أو الأجنحة– وأرضية المنصة، وأدهنة الغراء، والألواح المنظرية.. كل أولئك في معظم الأحوال تساعد على خلق التقاليد السيئة غير المقنعة.. التقاليد القبيحة الشائهة.. المنظرية.. التي تتدخل في خلق حياة الروح الإنسانية فوق خشبة المسرح، وتقلب هيكل المسرح المقدس فتجعله معرضا من معارض القره جوز!

فكل هذه التقاليد المنظرية السيئة تتلف رسم الفنان، ذلك الرسم الذي هو أيضا تقليد من التقاليد، لكنه تقليد بما تحمله هذه الكلمة من معناها الطيب.

لتأخذ أماكن اللهو والتسلية بما شاءت من التصنع والزيف، أما في المسرح بمعناه الحق فليصدر حكم الإعدام نهائيا على التقاليد المصطنعة السيئة.

لقد كان تقديس التقاليد المسرحية يعتبر في الأيام الأخيرة من الأمور المألوفة التي لا تتنافر مع الذوق، وذلك دون نظر إلى نوع هذه التقاليد. أما أهل البدع المولعون بالتجديد فينظرون إلى كل مصطلح عليه من هذه التقاليد المسرحية، سواء

في تمثيل الممثل أو طريقة المخرج في إخراج الرواية، في ضوء الحكمة المنزهة عن الزيف والتضليل. ويحاول هؤلاء المبتدعون الذي لا يبتدعون إلا عن عقل ولا يجددون إلا عن حكمة وروية، أن يكونوا بسطاء وأن يؤمنوا بما يسمونه افتقارهم الشبيه بافتقار الأطفال إلى الذوق.

لقد كنا نفكر في الوقت الذي أكتب عنه بطريقة مختلفة. لقد كنا فقدنا إيماننا في وسائل الإخراج الزائفة، وأعلنا الحرب على الافتعال، وولينا وجوهنا شطر التقاليد المسرحية الطيبة، راجين أنها ربما صلحت لتحل محل التقاليد السيئة التي كرهناها وغثيت بها نفوسنا.. وبمعنى آخر لقد كنا ننشد مبادئ جديدة في فن الإخراج لكي نستمر في أعمالنا المسرحية. لقد كنا ننشد كشفا جديدا للفن.

إن بعض مبادئ الإخراج التي كتبت عنها مقالات ضافيات في الصحف والمجلات، والتي يقرأ الناس عنها أبحاثا غزيرة بالمعلومات، والتي تقدم للناس على أنها تكاد تكون أسس الحركة الجديدة، وهم يعتبرونها لهذا نقطة تحول واكتشافا جديدا في الفن.. هذه المبادئ هي في الحقيقة ثمرة حادث بسيط، بل نتيجة حاجيات المسرح العملية الشديدة الملحة. ويبدو لي فيما يتعلق بالأيام التي أكتب عنها أن جميع الوسائل المنظرية وطرق الإخراج المسرحي التي وجدت ووفق الناس إلى اختراعها في تلك الأيام قد بلغت الغاية المرجوة منها في ذلك العهد.. أعني.. لقد انتهت مهمتها. فأين نولي وجوهنا يا ترى لكي نبحث عن وسائل جديدة؟ هل الطريق إلى ذلك هو أن ننشئ ستوديو خاصا لمباشرة الأبحاث في شئون المناظر المسرحية؟ إنني لا أملك مالا لإنشاء مثل هذا الاستوديو. لأنني كنت لا أزل غارقا (لشوشتي!) بعد المحاولة التي حاولتها في ستوديو بوفرسكايا. وقد اضطررنا إلى الانتفاع (بغرفة أعمال) مؤقتة متنقلة. وقر قرارنا على المضي في هذه العملية على النحو التالي: أن ندعو أولئك الذين لهم شغفهم الخاص بأبحاث الإخراج للحضور إلى منزلي في يوم معين، وأن نقدم إليهم جميع ما نملك من مواد وخامات ليجروا تجاربهم عليها: الورق، وألواح الكرتون، والأدهنة، وأقلام الرصاص، والرسوم،

والكتب، والألوان الزيتية، والمسودات، وطين التشكيل، وقطعا ونماذج من مواد مختلفة منوعة ومنسوجات شتى. ثم يخلو كل منهم فيحاول التعبير عما يحلم به وعما يجول في ذهنه، ويصنع له هذا النموذج أو تلك الصورة– فيصنع لنا وهدة في المنصة مثلا.. أو أثاثا مبتكرا للمسرح، أو فكرة جديدة لبناء المناظر أو لأجزائها التركيبية، أو يبتكر لنا زيا من الأزياء، أو يبتدع مركبا أصيلا من الألوان.. أو لعله يهتدي إلى حيلة مسرحية بسيطة، أو خدعة منظرية جديدة أو يبتكر طريقة أو أسلوبا للإخراج لم يكن أحد يعرفه من قبل..

ولم يحضر الاجتماع الأول غير عدد ضئيل من المتحمسين للفكرة، وكان من بينهم صديقي سولارجتسكي والفنان ييجوروف الذي كان يعمل بمسرح الفن في هذا العهد، ثم الممثل بردزهالوف الذي كان أخصائيا في كل شيء. وقد حضرنا جميعا في الميعاد المحدد وليس في أذهاننا شيء خاص ولا برنامج معين ولا فكرة إنشائية عن موضوع يعرض للبحث.. لا شيء.. لا شيء.. إن كل ما كان موضوع ضيقنا هو هذا القديم الرث في فنون المسرح جميعا.. والذي لم نكن ندري ماذا نضع محله إذا محقناه، وقضينا عليه القضاء المبرم. لقد كانت تلك الظروف تتدخل في التطور الصحيح لعملنا أول الأمر، فتعرقله، وتقف بسبيله. ولعلك تعترف معي بأن أشق الأمور جميعا هو الخطوة الأولى الإنشائية في أي عمل من الأعمال.. هو أن نجد هدفا.. أو نضع أساسا، أو نقيم مبدأ من المبادئ أو أصلا من الأصول.. أو حتى شيئا من الهذر أو الهراء المسرحي البسيط يمكن أن يبعث فينا النشاط أو يثير فينا التحمس، والتحمس مهما قل وضؤل هو أول خطوة في القدرة على الخلق، واللبنة الأولى في ملكة الابتكار، ولن يستطيع الإنسان أن يشعر بأنه يقف على أرض صلبة إلا إذا أحسه وشعر به. ومن ثمة فقد كان لابد من البحث عن شيء.. إلا أننا لم نكن ندري كيف نبحث عنه، ولا أين نبحث عنه. لقد كان منا من يعتصر الأفكار الإنشائية من ذات نفسه اعتصارا، وكان بعضنا يذرع الغرفة رائحا غاديا وهو لا يفكر في أي شيء.. وبعضنا يشرع في عمل شيء تافه.. إلا أنه

سرعان ما يقلع عما بدأ فيه، ويرتد عنه وهو يشعر بالخيبة والمرارة.. ثم أخذنا نمزج مواد مختلفة الألوان.. ثم نرسم أبعادا لأرضية منصة لمنظر من المناظر.. ورحنا نحاول استغلال بعض الحوادث لنجعل منها نقطة ابتداء، آملين أن نكتشف مبدأ هاما من مبادئ الإخراج.

لقد كنا نشعر بالضيق المخامر ونحن نعمل هذا كله.. لم تكن فينا روح.. ولم تكن فينا نفس مفتوحة!

لقد احتجت قطعة من القطيفة السوداء.. وكانت أمامي.. بين يدي.. لكنها اختفت! لماذا؟ لست أدري! أين؟ لا أعرف!

وبدأنا نبحث عنها.. ففتحنا الصناديق والأدراج.. لكنا لم نقف لها على أثر. ولما تعبنا من طول البحث.. وتوقفنا يائسين من العثور بها.. وجدناها تطل مرفرفة من أقرب الأمكنة إلينا، وأيسرها على أبصارنا.. في الممر الذي أمامنا مباشرة بين الأمتعة القريبة منا. فلماذا لم نرها في مكانها هذا؟ لقد كان السبب بسيطا.. لقد كانت قطعة كبيرة من القطيفة السوداء معلقة خلفها على الحائط.. فضاعت هذه وسط تلك.. فلم نرها. إن اللون الأسود لا يمكن أن يرى بسهولة وسط اللون الأسود. وأكثر من هذا، لقد كانت قطعة القطيفة الصغيرة السوداء تغطي ظهر كرسي فجعلته يبدو كأنه كرسي واطئ بلا ظهر. بل لقد احترنا أول الأمر في أمر هذا الكرسي الواطئ من أين جاء وكيف ظهر في غرفتي.. وأنا.. صاحب الدار.. لا أذكر أنني كنت أقتنى كرسيا من هذا النوع.. ثم.. أين ذهب الكرسي ذو الظهر يا ترى؟! هذا عجيب! هذا أمر محير؟! أوريكا! [1] لقد وجدنا المبدأ الجديد!

ولكن.. إذا أردت الصدق.. إنه لم يكن يبدو جديدا إلا لأنه كان قديما موغلا في القدم، ولأننا جميعا كنا قد نسيناه نسيانا تاما! وليس مما يعز على الأفهام أن

[1] هذه الكلمة هي التي صاح بها أرشميدس حينما اهتدى إلى قانون الجاذبية "د".

الأسود لا يظهر في الأرضية السوداء.. فهذا أمر بديهي.. وليس نبأ عظيما يهز الأسماع..! إنه شيء مشهور يعرفه جميع المشتغلين في التصوير الشمسي ومن يعملون في غرف التصوير المظلمة. إنه لا توجد غرفة واحدة من غرف العرض لا يظهر فيها الأشخاص والأثاث، ثم يختفون فجأة أمام أعين المتفرجين وملء أبصارهم. فكيف حدث أن مثل هذا المبدأ العملي الرحب، أو قل: تلك القاعدة الأساسية العامة، لم تستعمل في المسرح، أعني فوق المنصة، حتى ذلك التاريخ؟ ثم إنه من المفيد النافع في المسرح، بل من الضروري الذي لابد منه وفي رواية تفيض بالمناظر والأمور الخيالية كرواية "العصفور الأزرق" مثلا، تلك الرواية التي لم نعرف كيف نخرجها على وجهها الصالح بسبب قصور وسائلنا المسرحية في الإخراج. لقد بدأنا ندرك أن هذا الأساس الجديد، أو المبدأ الجديد، أو القاعدة الجديدة، أو ما شئت فسمه، أمكنه أن يبسط مشاكل فنية كثيرة في رواية ميترلنك ويسهل علينا ما فيها من "انسحارات" لا عدد لها تتحول الأجسام فيها إلى خلقة غير خلقتها. فلما أصبح ذلك كذلك، فقد تحققت أحلامنا، واستطعنا أن نخرج "العصفور الأزرق" تلك الرواية التي بدأنا نحبها، بل نهواها ونعشقها من صميم قلوبنا.

وشجعني هذا الاكتشاف الجديد تشجيعا لا حد له، وأسفرت نتائجه عن أهمية بالغة، حتى لقد بدأ تفكيري يشتغل، وذهني يعمل عمله، وهما في حالة من الاستنارة السريعة التي تتشكل وتتلون بألف صورة وألف لون. وكان هذا من الأمور التي لا تتأتى كلما اشتهتها النفس، ومادامت قد جاءت فيجب استثمارها في الحال.. ولذا أسرعت إلى غرفة مكتبي لكي أخلو إلى نفسي، كي أرتب الأفكار والانفعالات التي ثارت في رأسي، ولكي أكتب الأشياء التي إذا تركت بدون تسجيل على الورق كانت قمينة أن تضيع وتتلاشى ثم تنسى في تضاعيف ما يجدّ من مجريات الحياة اليومية.

إن كولومبس نفسه لا يمكن أن يكون قد استثاره اكتشاف أمريكا لحظة أن

وقعت عيناه على أرضها كما كنت أنا مستثارا في ذلك اليوم. لقد كنت أؤمن إيمانا شديدا بأهمية هذا الاكتشاف.. الاكتشاف الذي لم يكن أحد يجهله منذ زمان طويل.. الاكتشاف البسيط السهل.

وما عليك إلا أن تفكر معي في أننا وجدنا الأساس الذي يمكن أن يجعل المنصة تبدو في عين المتفرج أشبه بقطعة من الورق الأسود.. ليس لها إلا بعدان فقط، هما العرض والارتفاع. لأن البعد الثالث سوف يتلاشى تماما بوجود القطيفة السوداء التي يمكن أن تغطي المنصة بأكملها، أي جوانبها وسقفها وأرضيتها، والتي تتدفق بسوادها وظلمتها في مستوى واحد لا غور فيه ولا نتوء. فعلى مثل هذه الصحيفة السوداء الضخمة يستطيع الإنسان أن يرسم بمختلف الألوان والأضواء كل ما يمكن أن يدور في الذهن البشري من أخيلة وتصورات. من الممكن إظهار أوجه الممثلين، أو جسومهم الكاملة، أعلى هذه الصفحة السوداء الكبيرة، أو على جوانبها، أو في أسفلها، كما يمكن إخفاء تركيبات من المناظر بتمامها بالرغم من وجودها أمام أعين المتفرجين وملء أبصارهم، ثم إظهارها بتحريك مقطع من القطيفة السوداء جانبا. ومن الممكن عمل جسوم نحيلة جدا من أضخم الجسوم وأكثرها امتلاء، وذلك بخياطة قطع من القطيفة السوداء على جوانب ملابس الممثلين، وبهذا نقتطع منها الأجزاء التي لا داعي لظهورها. كما يصبح من الميسور السهل قطع الأطراف وبترها بغير ألم طبعا، وحجب الجسم، أو إطارة رأسه، وذلك بتغطية العضو المراد بتره بقطعة من القطيفة السوداء.

وبعد هذه الأمسية من أمسيات البحث التي وصفتها على ما رأيت أخذت محاولاتنا في إخراج رواية العصفور الأزرق اتجاها جديدا مختلفا كل الاختلاف من اتجاهنا القديم. لقد أعددنا غرفة مظلمة أشبه بغرف التصوير الفوتوغرافي داخل غرفة كبيرة أخفيناها عن الأعين المتطلعة– حتى يبقى سرنا في عبنا!– وهنا، قامت هذه الجماعة الأصلية من المخترعين بسلسلة من التجارب لا نهاية لها. وهنا، اكتشفنا عددا كبيرا من الإمكانيات والمؤثرات المنظرية. واعتبرنا أنفسنا من

المخترعين العظماء.. ولكن، وا أسفاه! لقد كانت أحلامنا وآمالنا أعظم بكثير من النتائج التي وصلنا إليها. ذلك أن الأحلام.. أعني النظريات.. أسهل مائة مرة من الأشياء العملية حين التطبيق. وكثير من الأشياء في عالم الحقيقة ودنيا الواقع تكون أشياء تختلف اختلافا تاما مما هي في عالم النظريات. لقد كان اختفاء مجموعة من المناظر وظهورها ثانية في جوانب مختلفة من المنصة– على اليسار مرة، ثم إلى اليمن مرة أخرى، ثم في أعلى المنصة مرة، وأسفل منها تارة ثانية– لقد كان هذا اكتشافا وأي اكتشاف.

ولكننا حينما شرعنا نطبق تجاربنا على منصة كبيرة أدركنا أن هذه العملية الكبيرة من أعمال الهراء.. أو قل من أعمال اللبخ!.. تستتبع أعمالا أخرى من أعمال اللبخ لا عدو لها. إن حيلة مثل هذه يمكن استخدامها في بعض الروايات الهزلية، أو عروض الباليه.. وليس في رواية جدية، لأنها تكون شديدة التأثير من الناحية المسرحية. وهنا ظهرت عقبة جديدة.. أعني خيبة أمل أخرى. فعندما رأينا المنظر المصنوع من القطيفة السوداء، وقد انقلبت به فتحة المنصة كلها فضربت في مدى مفظع، وظلمة رهيبة مخيفة أشبه بظلمة القبور الخانقة الهواء.. عند ذلك خيل إلينا أننا إنما نستشعر وجود الموت.. و.. أننا أمام جبانة حالكة، مطبقة على المنصة كلها!

لقد صاحت ايزادورا دنكان التي تصادف وجودها في المسرح في هذه المناسبة.. صاحت مذعورة تقول:

"**C'est une maladie**" ولعلها قصدت أن تقول: "إن هذا كان شيئا كالهم على القلب!" وكانت على حق!

وأخذنا نعزى أنفسنا بقولنا: "لا بأس.. سوف نجرب هذه القاعدة على ألوان أخرى من القيطفة!".

ولكن.. ووا أسفاه مرة أخرى!.. لقد كانت القطيفة السوداء هي وحدها التي

تتفق وتنفيذ اكتشافنا المحترم، لأنها وحدها هي التي تمتص جميع أشعة الضوء، وبفضل ميزتها تلك تلاشى البعد الثالث على المنصة. أما ألوان القطيفة الأخرى فلا يمكن أن تصنع هذا. وكان البعد الثالث يبدو فيها جليا كما يبدو في منظر عادي.

ولكن القضاء الرحيم تداركنا بحسن رعايته آخر الأمر، إذ أرسل إلينا رواية أندرييف: "حياة الإنسان" التي لم أتمالك أن أهتف بعد الفراغ من قراءتها: "إن هذه هي الرواية التي نحتاج فيها إلى ستارتنا من القطيفة السوداء!" وكان هذا صحيحا!

لقد كنت كلما ساءلت نفسي لماذا تنتهي أبحاثي دائما بكارثة، وإن كنت قد وقفت بعد على كثير من الحقائق التي ساعدتني في المستقبل على معرفة الطريق الصحيح الحر للخلق والابتكار، تبين لي أن كل هذه الحقائق كانت مجرد عناصر منفصلة من عناصر فني المسرحي. ولكن عناصر الفن المنفصلة لا يمكن أن تؤدي أغراض الخلق الفني- وهي متفرقة- إلا بمقدار ما يستطيع الإنسان الانتفاع في تنفسه بعناصر الهواء متفرقة.. وهذا مستحيل طبعا.

الفصل الثاني والخمسون

مسرحية حياة الإنسان

آندرييف



الروايات الواقعية وروايات الفكر الخالص.. اكتشاف الظهارة السوداء وأهميته في إخراج الروايات الخيالية.. مناظر من حبال.. دهشة المتفرجين.. عرض الحياة من أولى مراحلها حتى الموت عرضا يستولى على مشاعر النظارة.. الرواية نجحت لأن الجهود تضافرت على إنجاحها، ومع هذا لم يرض عنها مخرجوها من الناحية الفنية....

كان آندرييف صديقا لمسرح الفن منذ نشأته. وقد بدأت صداقتنا منذ أن كان يعمل بالصحافة، وكان يمضي مقالاته في المجلات المسرحية باسمه المستعار: "جيمس لنش" وكان آندرييف يتألم أكبر الألم، بل يوجعه إيجاعا شديدا، ألا يخرج له مسرحنا أي رواية من رواياته، ولاسيما بعد أن أصبح اسمه كصحفي وكاتب عظيم من كتاب المسرح، ملء القلوب والأسماع. ولكن كل شيء كان هذه المرة في

صالح آندرييف.. فقد أتاح اكتشافنا المحترم، لمبدأ القطيفة السوداء، الفرصة النادرة لإدراج روايته الجديدة "حياة الإنسان" في ثبت روايات مسرح الفن، وإن كانت شيئا جد مختلف من نوع الروايات التي تعودنا تقديمها لجمهورنا. لقد كانت هناك فكرة منتشرة بين الناس عن مسرحنا في ذلك الوقت، وكان يبدو أن تبديدها من أذهانهم ضرب من المستحيل.. أما هذه الفكرة فهي أن مسرحنا.. مسرح الفن.. هو مسرح واقعي، أي لا تمثل فيه إلا الروايات الواقعية، والواقعية فحسب، وإننا لم نكن نهتم إلا بالروايات القومية ذات الطابع المحلي، وأن كل رواية من روايات الفكر الخالص المجرد، أو الروايات التي لا تمت إلى الواقع بسبب، فهي من الروايات التي لا تهمنا ولا تدخل في أمزجتنا، والبعيدة عن متناول تفكيرنا. ومع هذا، فرب متسائل يسأل: أي فرقة تمثيلية في روسيا يا ترى، كانت أول الفرق التي أخرجت روايات من هذا النوع؟ ومن ذا الذي كان مشغوفا على الدوام بانتجاع هذا اللون الفكري في المسرح الروسي، ولا يني يبحث ويكدح في سبيل كل ما هو جديد وطريف؟ ولكن ما حيلتنا، وقد استقرت هذه الفكرة في أذهان الشعب، وما استقر في أذهان الشعب يصبح من العسير تبديله أو تغييره؟ وأقرر الحقيقة فأقول إنني كنت في تلك الفترة التي أكتب عنها لا أهتم إلا بالروايات ذات الصبغة الطبيعية الخالصة، وكنت لا أنفك أبحث عن الطرق والوسائل التي أستعين بها على تفسيرها تفسيرا منظريا. أعني كيف أضعها على خشبة المسرح. ولم يكن ذنبي أنا أن فننا المسرحي كان من التأخر والتخلف في هذا العهد بالدرجة التي لم يكن يستطيع أن يحفل معها بالروايات الفكرية الخالصة. وكان يؤلمني ويحز في نفسي ما كنت ألمسه من تزييف العواطف الإنسانية السامية الجليلة القدر بعرضها هكذا عن طريق تلك الصنعة المسرحية الزائفة، وذلك للفرق الشاسع بين مجالي النفس الإنسانية النبيلة وهي ترفرف في سمواتها العلى، وبين هذا الإلقاء الحماسي المبالغ فيه "والذي تقوم به أصوات جوهرية مجلجلة لا هم لها إلا أن (تزعق!)، وتقول ما تقول بأسلوب مسرحي زائف كله غلو وكله افتعال، وكله بهلوانيات إلقائية، تسندها

من الممثل تلك الحركات العنترية التقليدية، وما اصطلح عليه أهل المسارح من طرق زائفة أخرى في كل من التمثيل والإلقاء.

وقد جاءت رواية آندرييف في حينها تماما، وكان فيها شفاء لكل ما تهوى أنفسنا من ألوان جديدة في ذلك الوقت. وكنا قد اهتدينا إلى الطريقة التي تمثل بها أمثال تلك الرواية من ناحية الشكل، أعني، من الناحية الظاهرية. وأنا أقصد بالطبع تلك القطيفة السوداء التي كنت لا أزال أؤمن بصلاحيات في تلك الأيام. وأعترف بأنني وجدت من العسير الصعب إقناع الزملاء بصلاحية هذا الستار القطيفي الأسود لتلك الرواية– حياة الإنسان– أضعاف ما وجدت من الصعوبة لإقناعهم بصلاحيته لرواية– العصفور الأزرق– التي اخترع الستار بسببها ومن أجلها. وقد اعتزمت، وأنا أعتقد أن الأغراض التي يستخدم فيها ستار القطيفة السوداء فيها يمكن أن تكون أعظم مما دلت عليه التجربة، إن استعمل المبدأ الذي قام عليه هذا الستار في إخراج روايات كثيرة. وقد كانت هذه الظهارة، أو لخلفية **background** السوداء تناسب رواية آندرييف كل المناسبة. وذلك لأن عبقرية آندرييف القاتمة، وتشاؤمه المرير كانا متممين حقيقيين لهذا المزاج العام.. أو الجو المقبض، الذي كان يخلقه الستار القطيفي الأسود فوق المنصة.

إن حياة الإنسان القصيرة في رواية آندرييف لا يمكن أن تجرى إلا في سواد قاتم، وفي لا نهاية عميقة تقذف الرعب في النفوس.. وحينما يتخايل شبح مرعب لشخص ما في حلة رمادية مغبرة اللون ومن ورائه هذه الخلفية الحالكة السوداء فإن منظره يكون أقرب إلى الأشباح الحقيقية مما هو بالفعل.. فنحن حينما نراه يخيل إلينا أنه لا يرى. إننا نحس بوجود شخص ما لا نكاد نتعرفه أو نحدد معالمه. وهذا الشخص يضفي على الرواية كلها ظلا لا ينفك ينذر بالهلاك.. ظلا تظل فيه يد المقادير مرنقة فوق رؤوسنا باستمرار.. ففي مثل هذه الأجواء التي يتحدث الإنسان فيها عن الخلود، يجب أن نضع حياة الإنسان القصيرة، وأن نضفي عليها مظاهر الشيء العاجز الذي لا حيلة له.. الخاضع للقضاء والقدر.. الشيء الذي يعبر في

هذا الوجود الممتلئ بالأسرار كما يعبر الطيف... الشيء الذي لا يلبث أن يتلاشى ويزول ويصبح.. فناء! وهذه الحياة في رواية آندرييف لا تبلغ أن تكون حتى حياة! بل هي لا تزيد عن كونها: مشروع حياة.. أو مجرد خطوط عامة للحياة!

وقد نجحت في تحقيق هذا بصنع المناظر من حبال. وكانت هذه الحبال التي تشبه الخطوط في رسم من الرسوم، تحدد أبعاد غرفة، وبالأحرى الخطوط المحيطة بغرفة، بما لها من أبواب وشبابيك، وما فيها من كراسي ومناضد. وتستطيع أنت أن تتخيل هذا المنظر إذا وضعت أمامك قطعة من الورق الأسود وقد رسمت عليها هذه الخطوط بلون أبيض. وقد كان من يرى هذه الخطوط فوق المنصة يستشعر عمقا مخيفا لا قرار له وراء تلك الخطوط. وبديهي أن الناس الذين يتواجدون في مثل هذه الغرفة التخطيطية ينبغي ألا يكونوا ناسا.. بل مجرد تخطيطات لناس، وملابسهم أيضا لا تزيد على خطوط خارجية عامة. وتغطي بعض أجزاء في جسومهم بقطع من القطيفة السوداء لكي تصبح والخلفية القطيفة السوداء شيئا واحدا. ولكي تبدو وكأنها غير موجودة بتاتا. ففي هذه الحياة التخطيطية يتواجد رجل تخطيطي، يرحب به والداه وأقاربه وأصدقاؤه التخطيطيون! والكلام الذي ينطق به هؤلاء جميعا لا يعبر عن مباهج الحياة الموجودة بالفعل، بل هو ترديد.. مجرد ترديد.. لما كان منها في الماضي، وذلك في صورة عبارات التعجب المألوفة التي يستعملها الناس في أحاديثهم الفجة في مثل هذه المناسبة. وهذه العبارات لا تنطق بها أصوات قوم أحياء بالفعل، بل هي تبدو كأنها صادرة عن أسطوانات فنوغرافية مسجلة. وتتولد كل هذه الحياة الغريبة غير المعقولة فجأة وعلى غير انتظار من ظلام الستارة الخلفية لتملأ عيون النظارة.. ثم تتلاشى فجأة وعلى غير انتظار كما بدت، لتغيب في الظلمات من جديد. والناس لا يدخلون من خلال أبواب ولا يخرجون منها.. إنهم يظهرون فجأة في مقدمة المنصة، ثم يختفون في أحشاء الظلمات التي لا أول لها ولا آخر.. والضاربة في خلفية المنصة.

ومنظر الفصل الثاني الذي يتكون من حبال هو أيضا ذلك المنظر الذي يصور

لنا شباب الإنسان وهو ينعم بالحياة في ظل زوجته، منظر جادت به القريحة فأبرزته في ألوان وردية وخطوط لطيفة تشرح الصدر. هذا، فضلا عن أن الممثلين هم أيضا كانوا يبدون مزيدا من سمات الحياة وأماراتها.

وكانت حرارة المشاهد الغرامية، وذلك التحدي الساخر الذي لا يبالي، والذي يقذف به الإنسان الشاب في وجه القدر.. كان هذا وذاك يبلغ حد النشوة مرة بعد مرة. إلا أن هذه الحياة التي تأججت هكذا حينما كان الإنسان في شرخ شبابه في هذا الفصل تعود فتتلاشى في الفصل الثالث في خضم المجتمع الغارق في التقاليد. وقد رسمنا غرفة المرقص الكبيرة التي تشهد برغد الحياة وترفها وما ينعم به الإنسان فيها من سعة، بحبال ذهبية اللون. وكنت ترى ظلال فرقة موسيقية يتولى قيادتها طيف مايسترو، كما كنت تشهد رقصة تقوم بها فتاتان ترفان كما ترف أطاف الموتى التي أنبتت الصلة بينهم وبين الحياة.. وقد جلس في مقدمة المنصة، أمام الأضواء الأرضية صف طويل من المعطوبين– تجد بينهم النساء الطاعنات في السن، وأصحاب الملايين الذين بلغوا من العمر عتيا.. والعذارى العانسات من صاحبات الثراء الفاحش والمال الوفير، وغير هؤلاء وهؤلاء من عرائس وعرسان. لقد كانت الظلمة الحالكة وهذه الكنوز من الذهب ثم ملابس النساء ذات الألوان المبهرجة، ومعاطف المساء الحالكة السواد.. ثم تلك الوجوه الجامدة المكتئبة.. والوجوه المزهوة بنفسها– إنني لا أرى بأسا في أن أذكر أن بين هؤلاء جميعا كان يجلس نكيتا باليف.. ذلك الرجل الذي تملأ شهرته آفاق أمريكا اليوم.

لقد كان ضيوفنا يرون هذا كله ويقول بعضهم لبعض، والذهول يعقد ألسنتهم: "لله ما أبهى! ولله ما أجمل وأفتن! يا للثروة المكدسة، ويا للترف الذي ما بعده ترف!".

فإذا كان الفصل الرابع، لاحظت أن الحياة التي لم تكد تبدأ وتجيش بالحركة في الفصل السابق، قد انهارت وهوت إلى الحضيض في هذا الفصل. لقد فقد الزوجان الطاعنان في السن طفلا واحدا.. طفلا واحدا ليس غير، فأوهى فقده

احتمالهما، وهاض موته جناحهما! وفي لحظة من لحظات القنوط، ولمحة من لمحات اليأس نراهما يدعوان شخصا ما.. الشخص الذي رأيناه لابسا تلك الحلة الرمادية المغبرة.. الشخص الغامض الذي يضفي على الرواية كلها الظل الذي لا ينفك ينذر بالهلاك.. الظل الذي يشعرنا بأن يد المقادير لا تفتأ ترنق فوق رؤوسنا.. ويصل هذا الشخص الغامض.. الوبيل.. لكنه يقف صامتا جامدا.. لا يتكلم ولا ينبس.. وهنا نرى الوالد المذهوب بلبه يتجه إليه بكلتا قبضتيه مهددا متوعدا.. ولكن.. هيهات! إن الطيف الغامض يتلاشى في ظلام الغيب.. تاركا الرجل وزوجته لأحزانهما، وقد أصمت القوى العليا آذانها عنهما!

وتلاحظ أن موت الرجل البائس الذي أسلم نفسه لغمرة النسيان في المشهد الأخير من مشاهد الرواية.. إن هو إلا بقية الحلم المزعج والكابوس المستديم. ثم نرى أفواجا من الأشباح المعتمة في سترات طويلة تجعلهم بالجرذان ذات الذيول الطويلة أشبه، وهم يزحفون فوق الأرضية، ولهم همهمات وهمسات كهمسات المخلوقات التي طعنت في السن، وأصبحت جلدا معروقا على عظام ناشزة، ولهم سعلات تشق الظلام، وتأوهات شاكية تبعث الذعر في القلوب، وتثير في النفوس الرعدة والتوجس، وهنا ترتفع في مقدمة المنصة أطياف قوم مخمورين، تبدو جماعات وأفرادا.. ثم لا تلبث أن تختفي في الظلام، وهي تهرف بأصوات مخمورة، وتترنح في يأس وقنوط.. وقد تقف جامدة وبلا حراك، هي في حالة سكر شديد، وكأنها رؤى مزعجة، أو نوبة كابوس مخيف. وقد ترن صرخاتها لحظة في الظلام.. ثم لا تلبث أن تتلاشى بعد ذلك، غير تاركة وراءها إلا تأوهاتها الغامضة، وتنهداتها التي لا تدري من أين تجيء وأيان تذهب.. وفي اللحظة التي يموت فيها الإنسان نرى حشدا من أشباح بشرية ضخمة الجرم.. قد تبلغ السقف بقامتها.. تبرز من حيث لا ندري ولا نعرف.. إننا نرى مرقصا احتشدت فيه راقصات باخوس.. لكنهن هنا راقصات شائهات الخلقة، شبه كسيحات وعرجاوات.. وقد رمز بهن المؤلف إلى آلام الموت وحشرجاته. ثم تأتي آخر الأمر الضربة القاضية المفظعة المجلجلة

التي تنفذ إلى مخ العظام وتسري في نخاعه.. وبها تنتهي حياة هذا الإنسان البائس الشقي. وهنا يتلاشى كل شيء.. الأطياف.. والأشباح.. والكابوس المزعج.. بل يتلاشى الرجل البائس نفسه.. ولا يبقى من ذلك كله شيء أبدا.. اللهم إلا شخص ما.. هذا الشبح الضخم ذو الحلة الرمادية الذي يرنق كسيف القدر المسلول فوق رأس كل شيء.. إنه يتخايل في صميم الظلام الدامش الذي لا أول له ولا آخر.. ليعلن بصوته القاهر الذي لا يرق.. الصوت الذي لا مفر من نفاذه إلى صماخ الآذان.. النذير الذي يبغضه الناس في كل زمان ومكان... ليعلن للمرة الأخيرة حكم الإعدام على الإنسانية جمعاء.

لقد استطعنا تحقيق هذه المؤثرات جميعا بوساطة الستار القطيفي الأسود، ذلك الستار الذي لعب دورا كبيرا في الرواية كلها. وقد نجح الإخراج ونجحت المسرحية نجاحا ساحقا. واعترف النقاد بأن مسرحنا وفق إلى خلق مسالك جديدة في دنيا الفن المسرحي.. أما ما هي هذه المسالك الجديدة فإنها لم تزد على كونها من الحيل المنظرية، كما هو الشأن دائماً في الطرق الثورية التي تستحدث في عالم المناظر في دنيا المسرح. أما من ناحية التمثيل، وبالأحرى فن الممثل، فلم نزد على أن كررنا ما كنا نقوم به في مسرحيات اليهودي الهولندي، وهانل، لكي نظهر الأطياف والأشباح. فهل يا ترى نجحنا في إيجاد روح آندرييف القاتمة، وخلق هذه الروح في أنفسنا وفي الرواية، وخلق الروحانية التي كنا ننشدها ونجري وراءها فوق خشبة المسرح في ذلك الزمن؟ وهل نجحنا في التقهقر والانسحاب من الميدان الواقعي، والدخول في ميادين المعاني المجردة؟ إن من العدل أن نعترف بأننا لم ننجح في الوصول إلى هذه الأهداف الفنية. فنحن لم نفعل شيئا بعد أن قطعنا ما كان بيننا وبين المذهب الواقعي من أسباب أكثر من أننا نسجنا على منوال قالب مسرحي بسيط خطرت فكرته ببالنا، فلما نفذناه وجدناه شيئا مريحا جم الفائدة لنا بدرجة غير عادية، قالب، أو نسخة طبق الأصل، يتلهى بها الممثل فيؤثرها على الحياة والتجربة الحقيقيتين.

على أن الثمرة الوحيدة التي عادت علينا من اكتشاف تلك الحيلة، بالقياس

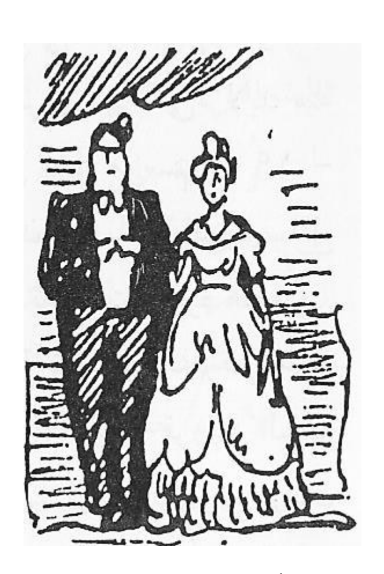
إلى ما يعود على غيرنا من أهل الاختراع والابتكار، فهي أن قوالبنا لم تكن كلها مما نعتمد في (لطشه!) على الآباء والأجداد ممن سبقونا إلى العمل في المسرح. لقد كانت لنا قوالبنا –كهذا الستار القطيفي الأسود مثلا– مما اخترعناه بأنفسنا.

وهنا أيضا امتزج عمل الممثل بأعمال خالقي المناظر ومبتكريها في أذهان الجمهور. ومن ثمة تبين أن قدرا كبيرا مما بدا جديدا وطريفا في هذه الرواية قد خلقه الممثلون أنفسهم.. وأننا معاشر الممثلين قد خلقنا حقبة مسرحية جديدة.. أو قل فترة ذهبية في تاريخ التمثيل. ولكن، حتى الأخصائيون أنفسهم لا يمكن أن تتميز أعمالهم في المجموع العام المجمل لرواية تم إخراجها وقدمت للجمهور.. أعني أنه من المستحيل أن تتبين في هذه الرواية أعمال من أسهموا في خلق إطارها الفني أفرادا كانوا أو جماعات. إن خلق فترة ذهبية في فن الممثل لا يمكن أن تعني على الإطلاق دعوة فنان من الفنانين ذوي الاتجاهات الحديثة ثم تكليفه برسم مجموعات أصيلة من مجاميع المناظر. ثم هي لا تعني إدمان التفكير للوصول إلى حيلة بارعة جديدة من حيل الإخراج يستطيع الممثل في زحمتها أن يشف دوره مستعينا على ذلك بالطرق التمثيلية المصطنعة المعروفة.. إن هذا أبعد من أن يخلق فنا ثوريا. لقد يكون ثمة التركيب، أو الإطار الحس الطريف، أو قل الإطار الثوري الذي صممه الفنان.. ثم يكون إلى جانبه ذلك الأسلوب من التمثيل القديم البالي الذي عفى عليه الزمان.. الأسلوب العادي الذي يخطئ الممثلون (الغشم!) الكسالى فيحسبون أنه الخلق والتجديد بعينه.. بل الفن الصحيح الذي يحيا به الممثل في دوره، ويجيش فيه بالانفعالات الحقيقية والعاطفة الصادقة.

إنه لم يكن إلا أمرا طبيعيا ألا يرضى الذين تعاونوا على إخراج مسرحية حياة الإنسان عن الناحية الفنية فيها. بالرغم من النجاح الساحق الماحق الذي ظفرت به هذه الرواية!

الفصل الثالث والخمسون

زيارة المؤلف لميترلنك



المؤلف يخرج "العصفور الأزرق".. الفرقة ترى تعديل بعض المشاهد فتستأذن ميترلنك فيفوضهم في تعديل ما يرون تعديله.. المؤلف يزور ميترلنك في قصره على بعد ست ساعات من باريس لعرض التعديل عليه.. المؤلف يقابل شوفير ميترلنك على المحطة ثم يتضح أن الشوفير هو ميترلنك نفسه!.. قصر ميترلنك.. زوجة ميترلنك.. مكتب ميترلنك.. ذكريات لا تنسى.. عود إلى إخراج "العصفور الأزرق".. وفاة الفنان المسرحي لنسكي في الاحتفال بيوبيل مسرح الفن العشري.. دفن الفنان بعد الفراغ من الاحتفال باليوبيل.

عهد إلينا ميترلنك بروايته الجديدة: "العصفور الأزرق" بعد أن زكانا عنده بعض المعجبين بنا من الفرنسيين ممن شهدوا عددا من الروايات التي أخرجناها، وأنا لا أعرف هذا الرجل الذي زكانا عند ميترلنك معرفة شخصية، وكم كنت أود أن أعرفه،

والعجيب أن بعض المسارح الأخرى، ومنها عدد من المسارح الفرنسية والبلجيكية. أي مسارح البلاد التي نشأ فيها ميترلنك، كانت قد اعتذرت عن إخراج الرواية بحجة ما يتطلبه إخراجها من النفقات الباهظة.

وقرأنا الرواية وألمحنا بموضوعها فتبين لنا أننا لكي خرجها على أنها مسرحية خرافية بسيطة، ولكن على أنها رواية تنطوي على قدر من الجد أكثر مما فيها من خرافة.. وبالأحرى.. لكي لا يحسب المتفرجون أن هذا الهراء– أو ما هو من قبيل الهراء– المنتشر في الرواية هو من عمل الصنعة المسرحية نفسها، أي من عملنا، وليس من عمل المؤلف، فإننا نحتاج إلى استئذان ميترلنك في تلطيف بعض مشاهد الرواية وتطريتها، وما كان أيسر أن نكتب إليه خطابا نستأذنه فيه في ذلك الشأن، إلا أننا رأينا أن عرض الناحية الفنية للمشكلة مما يتعذر شرحه في مجرد خطاب.. ومن ثمة أخذنا نفكر في كتابة تقرير مفصل نرسله إليه، ثم عدت فعدلت عن هذا الرأي أيضا، وعزمت آخر الأمل على أن أرسل إليه نص الكلمة التي ألقيتها في اجتماع ممثلي الفرق بعد أن فرغنا من قراءة الرواية القراءة الأولى.. وقد حصل.. وسر ميترلنك بما اشتملت عليه كلمتي، وكتب إلينا رسالة ضافية يفوضنا فيها بإجراء كل ما نراه من التعديلات التي نرى أنها شيء لابد منه للرواية، ومن ثمة فقد مضينا نعمل في رواية ميترلنك إلى آخر موسم ١٩٠٧– ١٩٠٨.. وكان الأمل يداعبنا دائما بأن يتم إخراجها دون أن نلجأ إلى وسائل الصنعة والافتعال المسرحي الذميم، واضطرنا هذا إلى إجراء تغييرات كبيرة هامة في الرواية كلها، مما رأينا معه ألا بد لنا من مقابلة المؤلف مقابلة شخصية لنعرض عليه هذه التغييرات قبل الشروع في عرض الرواية، ولما كان الصيف قررت السفر لزيارته، وكنت قد تسلمت منه رسالة ظريفة يدعوني فيها لهذه الزيارة، وكان ميترلنك في تلك الآونة يقيم في قصره المنيف الواقع على بعد ست ساعات بالسكة الحديدية من باريس.

وكنت مشوقا إلى معرفة الأسلوب الذي يعيش ميترلنك بمقتضاه في ضيعته الفرنسية، وكنت لا أفتأ أسائل نفسي عما إذا كان قصره ذاك قصرا حقيقيا؟ وهل هو

يا ترى ممن يتبعون في معيشتهم أسلوبا سهلا بسيطا أو أسلوبا مقعدا مشحونا بالرسميات والتقاليد؟ ويا ترى.. هل لابد أن من أن أحمل معي ملابسي المسائية.. أو أن في ملابسي العادية الكفاية؟ ثم تأتي مشكلة المتاع.. هل بحسبي أن آخذ معي حقيبة واحدة؟.. وهل لا يكون من المناظر العجيبة المضحكة أن أبدو في قصر ميترلنك، إن كان يعيش في قصر حقا.. بحشد لا أول له ولا آخر في حقائب السفر؟.. وكيفما كان الأمر.. فقد بدأت رحلتي وأن أحمل معي حملا طيبا.. ولا أقول عظيما.. من الهدايا والحلوى المسكرة والأمتعة الأخرى.. وكيف لا.. وقد كنت مزمعا زيارة كاتب شهير طائر الذكر وفيلسوف له منزلته بين الفلاسفة، وكان عليّ لهذا أن أتأنق في إعداد الكلمة الأولى التي ألقاه بها. وقد أعددت هذه الكلمة بالفعل.. وأعترف أنني كتبت تلك الكلمة التي هدتني إليها براعتي.. إن لم أقل عبقريتي.. على "إسورة!" قميصي!

واقترب القطار من المحطة آخر الأمر. ونزلت، وأذهلني ألا أجد ولو حمالا واحدا يعرض خدماته على النازلين من القطار في تلك المحطة! على أنني رأيت عددا لا بأس به من السيارات محتشدا خارج المحطة، كما رأيت عددا من "السواقين" لا بأس به أيضا يحتشدون عند البوابة مباشرة.

وتوكلت على الله.. وحملت حقائبي وأمتعتي الكثيرة التي كان بعضها يسقط من يدي، فأعود إلى حمله، ثم جعلت أتعثر حتى وصلت إلى البوابة، وهنا طلب إليّ بعضهم أن أبرز تذكرتي.. فجعلت أبحث عنها في جميع جيوبي، وكانت حقائبي تترنح من حولي هاهنا وهاهنا.. من يمين وشمال.. ثم جاءتني النجدة آخر الأمر، حينما سمعت بعض السواقين يهتف باسمي:

"مسيو ستانسلافسكي!"..

ثم تقدم هذا السوق بعد أن عرفني، فراح يساعدني ويحمل عني جميع ما كان يثقلني من حقائب.. وأمتعة.. لله ما كان ألطفه من سواق ظريف حليق متقدم في

السن، وخط الشيب شعره، لكنه مع ذاك كان يبدو قوي البنية رشيقا أنيقا، حسن المظهر في حلته الرمادية، لقد سقط معطفي من فوق كتفي فالتقطه الرجل في سرعة البرق، ثم وضعه فوق ذراعه في خفة ورشاقة.. ثم تقدمني بعد ذلك إلى سيارة "مطهمة!" إن صح أن تنازع السيارات صفات الخيل! وجلس الرجل الطيب في مكان السائق.. وأجلسني إلى جانبه.. ثم ما أذهلني إلا قوله وهو يخاطبني:

"والآن يا مسيو ستانسلافسكي.. سأنطلق بك إلى منزلي!"..

منزلي؟! عجبا؟ من هذا الذي يتكلم بتلك اللهجة يا ترى؟ لقد كنت أعرف صورة ميترلنك معرفة جيدة.. وهذا الرجل ليس بينه وبين تلك الصورة أي وجه للشبه.. وهو ولابد رجل بينه وبين ميرلنك علاقة ما.. صداقة، أو قرابة مثلا.. ولعله يكون أحد أقارب زوجته، ولكنا حينما ابتدأنا نطوي الأرض بسرعة البرق، شاقين طريقنا بمهارة لا تخطر بالبال بين حشود الأطفال وأسراب الدجاج التي تزحم الشوارع لم يساورني أي شك بعد في أن رفيقي ليس إلا سواقا أصيلا حقيقيا.. سواقا محترفا ولا شك! إنني لا أذكر مطلقا أنني سافرت مرة قبل اليوم بمثل تلك السرعة الخاطفة التي لم تكن تدع لي من الوقت ما يجعلني أستمتع بمناظر إقليم نورمندي الطبيعية الفاتنة التي كانت تحدق بنا وتحتضننا من كل مكان، لقد كانت هبات الهواء اللافح الناشئة في اندفاع السيارة تلجم لسانينا وتصم آذننا وقد كادت سيارتنا عند أحد المنعطفات تحطم عربة يجرها جواد، إلا أن سواقنا البارع تفادى مس الجواد أو العربة بأي أذى في حركة سريعة بديعة أذهلتني، بل سحرتني، وسمرتني في مكاني.

ثم بدأنا نتكلم.. وكنا مضطرين إلى أن ننفض الكلمات نفضا ونحن نتراشق بها فيما بيننا، لقد تحدثنا عن ميترلنك وعن زوجته، وعن الممثلة جورجيت لبلان (**Georgette Leblanc**) وكان مما قلته لمحدثي إنه ربما كان يهوى السيارات أكثر مما يهوى أي شيء آخر في هذه الدنيا بأسرها، وكان جوابه على ذلك أن هذا

كان صحيحا ثم انتهى.. لقد كان يشعر بلذة لا تعدلها لذة حينما يركب السيارة.. أما اليوم.. فهو لا يشعر بأي لذة في ذلك.. لقد أصبح ركوب السيارة ضرورة.. ليس إلا! بل أصبح شيئا متعبا.. مملا!

وظللت أسترق النظر إلى صاحبي، ترى.. من يكون؟ ولم أبال أن أسأله والسيارة ترقى بنا إحدى الروابي:

"من عساك أن تكون يا سيدي؟".

أما الجواب السريع المختصر على سؤالي الذي لم يكن له أي معنى، فكان:

"ميترلنك!".

ونثرت ذراعي أمامي من الدهشة.. وانعقد لساني.. ولكنا لم نلبث، أنا وميترلنك الذي كنت أحسبه شوفيرا، أن أخذنا نضحك ضحكا طويلا متواصلا.. ضحكا عاليا مقهقها.

وا أسفاه! إن العبارة الأنيقة التي "غلب غلبي؟" في إعدادها لكي أقولها لميترلنك أول ما ألقاه، أصبحت غير ذات موضوع.. ولم يعد ثمة مجال لاستعمالها.. خير! لقد كان هذا كله خيرا بلا شك.. لأن الطريقة البسيطة التي تقابلنا بها.. والأسلوب غير المنتظم، والخالي من الكلفة، الذي تم به أول لقاء لنا، قرب المسافة بيننا، وحطم كل حواجز الرهبة.. والتكليف..

واقتربنا من الضيعة التي كانت تقع وسط غابة كثيفة.. والتي بدت بواباتها الكبيرة الضخمة فجذبت بمنظرها الفخم جميع أعصاب عيني، ولمحت بالقرب من تلك البوابات مجموعات من المنحوتات العظيمة مرتبة داخل صفة.. أو قل داخل محراب من محاريب الفن البديعة.. وكانت المنحوتات أشبه بممثلين وقفوا فوق منصة يمثلون، وشرع البوابون يفتحون البوابات القديمة، فأخذت هذه تصر وتستدير على مصاريعها، وراحت السيارة التي كان تبدو شيئا شاذا لا يتلاءم وهذا

الجو الطبيعي الجميل. تدخل في تؤدة لتمر تحت عقد فخم، أشبه بأقواس النصر، من تلك العقود التي كانت تصنع تحتها في العصور النورمندية القديمة أجمل المشروبات. ولا أطيل عليك.. لقد كان المكان يوحي إلى النفس بأنها تجوس خلال دير رهيب.. هذا.. بصرف النظر عما نشاهده حيثما توجهنا، وحيثما عرجنا من بقايا حياة غابرة لم تبق منها إلا تلك الآثار وهذه الأطلال بعد طويل القرون والأحقاب، لقد كان الكثير من المباني أطلالا.. وإن كانت مبان غيرها لا تزال سليمة وقائمة على عروشها، ثم أخذت السيارة تصعد بنا فوق رابية عالية إلى المبنى الرئيسي وسط ذلك الدير. المبنى الذي كان مطمع هذه الدنيا المنعزلة يوما من الأيام. لقدت قدمني ميترلنك إلى بهو هائل ممتلئ بالتماثيل.. بهو يتألف من عقود وأعمدة و"بير سلم" فخم.

وفي هذا المكان خلعنا معاطفنا.. ثم لم ألبث أن رأيت سيدة جميلة هيفاء تطل علينا من عل، ثم تنزل فوق الدرج وهي تتهادى في "روبها" البديع النورمندي، قائلة وهي تحييني: "كيف حالك مسيو ستانسلافسكي.. مرحبا بك!" وإذا هي حرم ميترلنك.. تلك المضيفة اللبقة، والمحدثة الماهرة التي تخلب الألباب بحلو حديثها.

وكان من الجهة اليمنى من ذلك البهو، أو قل.. الردهة العظيمة الحسنة التأثيث، غرف كثيرة من بينها غرفة الطعام وغرفة الجلوس.

فإذا صعدت إلى الطابع العلوي رأيت بهوا طويلا على جانبيه عدد كبير من صوامع الرهبان وخلواتهم، حيث كانوا يخلون إلى أنفسهم في الأزمنة الغابرة.. ومن وراء الصوامع عدد آخر من الغرف في صف طويل يحيط بالصوامع كلها.. وها هنا كانت غرف نوم ميترلنك وغرفة مكتبه.. وغرف أخرى كانت كلها معدة لما تستعمل فيه أغراض الحياة الحديثة، وكانت هذه الغرف هي المثابة التي تجرى فيها حياة هذه الأسرة السعيدة المنزلية.

فإذا تركت هذه المثابة، رأيت بعد ذلك عددا كبيرا من غرف المكتبة وغرف الخلوات والصلوات، والأبهاء الفخمة التي لا أجد من الكلام ما يليق بوصفها.. فإذا اجتزت ذلك كله دخلت غرفة كبيرة شاسعة تواجه سطيح- أي تراس- رائعة المنظر.. فأدركت في الحال، من الظلال التي تحتضن الغرفة، ومن منظر السطيحة الذي يبهر العين.. إن ها هنا يأوى ميترلنك إلى محراب الفكر في أويقات نهاره.

ولن أنسى ما حييت تلك الليالي الساحرة التي قضيناها في ذلك البرج المستدير الذي كان يوما ما مثابة لأحد المطارنة وأمنا، لقد كان الأصوات الغريبة المنبعثة من جميع جوانب هذا الدير النائم.. ثم تلك الدغاغات الغامضة، والزفرات والتنهدات التي تشق سكوت الليل، ثم دقات ساعة البرج، ووقع أقدام الحراس والشرط- لقد كان هذا كله يبدو كأنه مرتبط بوشائج النسب وميترلنك نفسه، ولن أملك هنا إلا أن أسدل الستار على كل ما يتصل بحياة الكاتب الخاصة. فقد يكون مما لا يجمل بالأمانة أن أكشف الستر عن شيء لم أقف عليه إلا بمحض الصدفة، وكل ما أملك أن أقوله هنا هو أن ميترلنك كان شخصا جذابا ومضيفا لطيفا رقيقا مرحا يبسم دائما ولا يعبس أبدا، وكنا نقضي أياما برمتها ونحن لا نتحدث في شيء إلا عن الفنون، وقد سره غاية السرور أن يعلم أننا معاشر الممثلين قد أخذنا نتعمق في دراسة مهنتنا تلك الدراسة التحليلية الواعية المحيطة بكل شئون التمثيل معنى ومبنى، وقد سره بخاصة ما حدثته عنه من ناحية المهارة الفنية الداخلية التي يجب أن تتوفر للممثل.

وانقضت الأيام الأولى من الزيارة في أحاديث ذات صبغة عامة، وفي تعرف أحدنا على الآخر. وكنا نخرج للرياضة مشيا على الأقدام فنقطع مسافات شاسعة، وكان ميترلنك يحمل معه دائما بندقية صغيرة من طراز مونت كريستو، وكان يلذه صيد نوع خاص من السمك من أحد الغدران الصغيرة، وقد قص على تاريخ ذلك الدير العجيب الذي يعيش فيه، وما كان ينشب فيه من حوادث الشغب طوال العصور الماضية. فإذا كان المساء تقدمنا حاملو الشموع لنجوس خلال أبهاء الدير

ومماشيه، وكان وقع أقدامنا على الطرقات المبلطة والعاديات العتيقة المحدقة بنا، والشموع المتراقصة، وغموض كل ما هو محشود حولنا.. كان هذا كله يخلق فيّ مزاجا غريبا وإحساسا غير عادي، ولكن الذي كان يبدو طبيعيا ولا غرابة فيه هو إقامة ميترلنك في مثل هذا المكان، لقد كنا نجلس وحدنا في غرفة الجلوس المنعزلة النائية لنشرب القهوة ولنتحدث، وقد يأتي كلبه ليفحص الأرض بمخالبه لدى الباب كالذي يود أن يكون ثالثنا، وكان ربما سمح له بالدخول أحيانا. وكان اسم الكلب جاكو، وكان ميترلنك حينما يسمعه يخربش يبتسم ويقول: لقد عاد جاكو من مقهاه هو أيضا.. مقهاه في القرية المجاورة حيث يعيش الخبيث قصة حبه.. لقد كان يقضي هناك ساعات محددة يعود بعدها، وفي وقت معين، ليلقي سيده، وليثب فوق ركبتيه، وليأخذ معه في حديث لا يفهمه غيرهما، لقد كان جاكو هو النموذج الأصلي للكلب في رواية ميترلنك: "العصفور الأزرق".

ولكي أختم ذكرياتي عن تلك الأيام الحافلة التي أمضيتها مع ميترلنك وزوجته، أود أن أسوق كلمات قليلة عما كان للخطة التي أعددنا لإخراج روايته الأسطورية من الأثر في نفسه. لقد بدأنا حديثنا بالتكلم عن موضوع الرواية نفسها، وعن خصائص كل دور من أدوارها على حدة، وعما يهدف إليه ميترلنك من الرواية. وهنا كان يعبر تعبيرا دقيقا قاطعا عما كان يجول في نفسه، وبطريقة غريبة كل الغرابة. ولكن البحث لم يكد يتناول مشكلات الإخراج حتى بدا عليه الارتباك ولم يستطع أن يقول شيئا عما يمكن عمله فوق خشبة المسرح.

واضطررت إلى شرح الموضوع له برمته شرحا عمليا لكي أوضح له بعض آرائي وأفكاري عن إخراج الرواية بوسائل منزلية. لقد لعبت له الأدوار كلها، وكان مما يثلج الصدر ويبهج النفس تبادل الرأي مع رجل موهوب مثل هذا الرجل، كان يفهم بمنتهى اليسر والبساطة كل ما كان يجب أن أشرحه له. إن أدعياء الفنون المسرحية، يحتمون دائما إطاعة أتفه تعليماتهم طاعة عمياء، ولكن ميترلنك.. شأنه في ذلك شأن تشيكوف لم يكن يقسو في طلباته قسوة أولئك الأدعياء

والمتحذلقين. لقد كان من اليسير السهل حمله على ما أريد ما دام قد اقتنع به، وكان تفكيره ذلك التفكير السلسل المطاوع الذي ينقاد بسهولة لكل ما اقترحه، ولم يحزنه في هذا كله إلا شيء واحد. لقد كان من رأيه أن يعهد بتمثيل أدوار الرواية إلى أطفال صغار.. وليس إلى ممثلين مدربين.. ولكن ما الحيلة ومسرحنا، أي مسرح الفن بموسكو، قد نظر إلى هذه المشكلة بالذات في ضوء القانون الذي يمنع استغلال الأطفال في مثل هذا العمل، وفي غيره من الأعمال.

وكنت إذا جلست إلى مدام ميترلنك في سويعات النهار الضاحكة تحدثنا عن روايتي ميترلنك الرمزيتين الأخريين: "أجلافينه وسليسته" و"بلياس ومليسنده".. وكم كانت الأحلام تراودني بإخراجهما!

لقد كنا نجد نماذج شتى في أركان الضيعة المترامية لنبع، أو قل: بئر ملسندة، ولبرج سليسته، ومناظر طبيعية كاملة من صميم مناظر المسرحيتين.. مما أغرانا بإخراج إحداهما في الضيعة نفسها، وقد استطاعت مدام ميترلنك فيما بعد تحقيق أحلامنا، وبعث الحياة في الشيء الذي كان أمنية، حينما أخرجت هي بنفسها "بلياس وملسنده".

وانتهت الزيارة آخر الأمر، وحملني ميترلنك في سيارته، وكانت تصحبنا زوجته هذه المرة، ثم انطلق بي إلى المحطة، ولكن بطريق آخر غير الطريق الذي سلكناه أولا، وودع كل منا أخاه أحر وداع وأصدقه، ووعدني ميترلنك بالحضور إلى موسكو لكي يشهد تمثيل: "العصفور الأزرق".

وكان الوقت يطير طيرانا.. وكنا على أبواب اليوبيل العشري الذي سنحتفل فيه بمضي عشر سنوات على تأسيس مسرح الفن. وبالرغم مما بذلناه من محاولات لكي لا يكون الاحتفال بهذه المناسبة احتفالا عاديا.. فقد كان ما نخشاه مما لا مناص منه. وأقيم الاحتفال بالفعل.. وأي احتفال!.. لقد أقيم في نفس اليوم الذي توفي فيه علم من أحب أعلام فناني المسرح الروسي الموهوبين: ألكسندر بافلوفتش لنسكي!

وبدأ اليوبيل بوقوف ألف متفرج حدادا على الفنان العظيم الذي فقدناه، وعرفانا بفضله على فن التمثيل.

لقد ذهبنا بواحد منا لنوسده ثرى القبر، ولكن ها نحن أولاء نكرم رجالا آخرين لا يزالون على قيد الحياة.

وجلس فوق المنصة مندوبون عن هيئات شتى فوق مدرج نصف دائري، ومن ورائهم ذلك الستار الرمادي الكبير الذي كان يحمل شارة مسرحنا.. شارة النورس. وقد خصص مكان مرتفع قليلا بالقرب من الأضواء الأرضية في مقدمة المنصة لوقوف الخطباء، وبالقرب منه مرتفع أكبر لوقوف الوفود التي كانت تقبل للتهنئة.. ثم بيانو بجوار ذلك. ووضعنا من المنصة إلى الأوركسترا درجا فخما مغطى بالأبسطة.. كما وضعنا في وسط الصالة رصيفا كبيرا عليه منضدة ضخمة لحمل الهدايا المنتظرة.. والتي تلقينا منها عددا هائلا لم تتسع له المنضدة ولا الرصيف نفسه، فرصصنا عددا كبيرا منها بجوار أضواء المنصة وعلى جانبي الدرج، وشاركنا في يوبيلنا ممثلون عن جميع المسارح والمنشآت الثقافية الأخرى، وألقيت خطب كثيرة، كما قرئت فقرات أدبية وألقيت أشعار بديعة، وكان غناء وكان رقص، وقد غنى فيودور تشاليابين خطابا موسيقيا بعث به راخمانينوف الذي كان متغيبا في ورسدن، وكان الخطاب مزحة موسيقية منه، فاضت بها قريحته، وقام تشاليابين بتفسيرها بطريقة ظريفة لا مثيل لها.

لقد شرع يغني قائلا: "عزيزي كونستانتين سرجييييفتش "ستانسلافسكي": أهنيك من صميم قلبي وأعماق روحي، لقد ظللت هذه السنين العشر الطوال تسير إلى الأمام قدما حتى لقيت "العصور الأزرق".

وهنا راح يغني أهم جزء من لحن "أيام كثيرة" الكنائسي الذي ألفه الفنان ساتس لرواية العصفور الأزرق.. وكان يلقيه على نغمات البولكا فيمتزج الغناء بالموسيقى ويشيعان في الصدور النشوة وفي النفوس المسرة.

وفي نهاية اليوبيل الذي سيظل منقوشا في ذكرياتنا إلى الأبد، ذهبنا جميعا لنصحب جثمان لنسكي إلى مثواه الأخير.

وبعد انتهاء مراسم الدفن عدنا إلى مسرحنا لنشهد الأمسية الساهرة التي أعدها صغار الممثلين، والتي كان كل ما فيها من مضحكات ومسليات شيئا مرتجلا لم يعدوا له ولم يحضروا منه شيئا.

الفصل الرابع والخمسون

ايزادورا دنكان وجوردون كريج



أثر أعظم راقصة باليه وأعظم مخرج ثوري في نفس المؤلف.. من الذي علم دنكان الرقص؟.. الرقص ضرورة طبيعية!.. يجب على كل فنان قبل البدء في عمله أن يضع "موتور" روحي داخل نفسه.. دنكان لا تفتأ تردد اسم جوردون كريج في كل أحاديثها، فمن هو جوردون كريج؟.. كريج في موسكو لكي يخرج هاملت لمسرح الفن.. ستانسلافسكي يتتلمذ.. فن كريج.. سخرية كريج بالممثلين "العجز!".. كريج يعطي تعليماته ويسافر ليعد خطة إخراج هاملت.. كريج يعود بعد سنة للشروع في الإخراج.. ستائر وبرافانات كريج من مواد عضوية لا مواد ميتة!.. عبقرية كريج تذهل ستانسلافسكي.. مناظر كريج وطرق إضاءتها.. رمزية كريج.. كريج يتولى شرح هاملت للممثلين ويقفهم على أسرارها.. لقد كان هاملت أشبه بالمسيح في كونه ضحية تكفر عن ذنوب البشر.. المجاميع.. المنصة الثانوية..

مفاجأة قبل رفع الستار!.. كريج لا يعجبه العجب ولا الصيام في رجب!.. كريج عدو التقاليد القديمة كلها.. زوجة المؤلف تقوم مقام المترجم بين كريج وبين الفرقة كلها.. رسوب ستانسلافسكي في الامتحان أمام كريج.. هاملت تنجح نجاحا ساحقا يذهل روسيا كلها..

وفي حوالي هذه الفترة نفسها.. أي في سنة ١٩٠٨ أو سنة ١٩٠٩، فلست أذكر التاريخ بالضبط، قسم لي أن أتعرف إلى اثنين من أعظم عباقرة هذا العصر. شخصين كان لهما أعمق الأثر في تكويني– هما ايزادورا دنكان وجوردون كريج.

وقد حضرت إحدى حفلات ايزادورا الموسيقية الراقصة بمحض الصدفة، ولم أكن قد سمعت عنها شيئا حتى ذلك الوقت، بل لم أكن قد قرأت شيئاً من الإعلانات التي سبقت مجيئها إلى موسكو. ومن هنا تولاني العجب الشديد حين رأيت أن نسبة كبيرة من الجمهور المتوسط العدد الذي حضر لمشاهدتها كان من الفنانين والمثالين، وعلى رأسهم مامونتوف، وعدد كبير جدا من المشتغلين بالباليه وغيرهم من محبي السهر وعشاق كل جديد في دنيا المسرح، وحينما ظهرت ايزادورا على المنصة للمرة الأولى في تلك الحفلة لم يكن لظهورها صدى ذو بال. ولما لم أكن معتادا أن أرى راقصة شبه عارية فوق خشبة المسرح فقد كدت أعجز ساعتها عجزا تاما عن فهم وظيفة هذا الفن الراقص. وقد قوبلت "النمرة" الأولى من نمر البرنامج بتصفيق متوسط.. وحاول بعضهم أن يصفروا في استحياء وخجل. ولكن بعد عرض نمر أخرى كان بعضها شديد الإغراء وباعثا على الرضا بدرجة كبيرة لم أطق أن أستمر فيما كنت ألتزمه من صمت وعدم مبالاة، ورحت أصفق وأحيي بصورة تستلفت النظر، بالرغم من بعض اعتراضات بعض المشاغبين.

ولم تكد الاستراحة تبدأ حتى رأيتنا، أنا هذا التلميذ الذي لم يدرج اسمه في قائمة المعجبين بالفنانة العظيمة إلا منذ لحظات، رأيتني أجري نحو مقدمة المنصة لكي أصفق مع المصفقين، وكم سرني وأثلج صدري أن أجد نفسي جنبا إلى جنب

مع مامونتوف، الذي كان يصنع مثل ما أصنع تماما، وقد كان بالقرب من مامونتوف فنان مشهور، ومثال ملحوظ المكانة، ثم كاتب من كبار الكتاب الروس، وعندما لاحظت جمهرة المتفرجين أن من بين الذين يهللون ويكبرون ويحيون الفنانة العظيمة هذا الحشد من مشاهير فناني موسكو وممثليها.. أسقط في أيدي المعترضين وعرتهم موجة شديدة من الارتباك. لقد وقفت الهسهسة وأصيبت أصوات المعترضين والمشاغبين بالبكم. وعندما لاحظ الجمهور أن في وسعه الآن أن يقتدي بهذه الصفوة من الفنانين فيبدي إعجابه بالفنانة الخالدة.. انطلقت أكف الأغلبية العظمى تصفق.. وأصبحت التحية موجة عامة يرتفع لها الستار عدة مرات.. ثم يتحول هذا الإعجاب عند الستار النهائي.. أي بعد انتهاء الحفلة، إلى استقبال حار وتهليل حماسي وهتاف خالص متدفق من أعماق الصدور.

ولم تفتني بعد ذلك حفلة من حفلات ايزادورا دنكان. لقد كانت الضرورة الملحة التي تفرض عليّ مشاهدتها تنبعث من أعماقي صادرة عن شعور فني وثيق الصلة بفنها الأصيل. وقد عرفت فيما بعد، وذلك عندما ألممت بطرق دنكان الفنية، وعندما وقفت على آراء صديقها العظيم جوردون كريج وأفكاره المثالية.. عرفت أن أناساً مختلفين في أرجاء مختلفة من هذا العالم، وفي ميادين مختلفة من ميادين الفن، لا ينفكون ينشدون في ميادين فنونهم نفس المبادئ الخلاقة التي تولد ولادة طبيعية ولا يمكن أن تأتي بالصنعة الزائفة والتكلف الذميم.. وإنهم يكونون مدفوعين إلى هذا الذي ينشدون وفقا لأحوال وظروف مجهولة ولا نحيط بشيء منها، وهؤلاء الفنانون حينما تجمع بينهم الصدفة يستولي عليهم العجب لتشابه أفكارهم. وهذا هو بالضبط ما حدث في هذا الاجتماع الذي أتحدث عنه الآن. لقد فهم كل منا صاحب حتى قبل أن ننطق بكلمة واحدة.

ولم تتيسر لي معرفة ايزادورا في زيارتها الأولى لموسكو، لكنها حضرت إلي مسرحنا في زيارتها الثانية، وقد لقيتها بوصفها ضيفة شرف. وكان ترحيبنا بها ترحيبا عاما اشتركت فيه فرقتنا بكامل هيئتها بعد أن أدرك جميع أفرادها أنها فنانة جديرة بالحب والتقدير.

ودنكان لا تعرف كيف تتحدث عن فنها حديثا منظما منطقيا، والأفكار تأتيها عفوا وبحسب ما تعج به الحياة اليومية من أحداث.. فمن ذلك مثلا ما أجابت به حينما سألناها عمن علمها رقص الباليه:

"لقد علمتني ربة الرقص تربسيكور!.. لقد رقصت منذ اللحظة الأولى التي استطعت أن أقف فيها على قدمي، ولقد رقصت طوال حياتي.. إن الناس جميعا.. والبشرية كلها.. والدنيا بأجمعها يجب أن ترقص! لقد كان هذا، هو ما يجب أن يكون دائما، ومن العبث أن يحول الناس بين أنفسهم وبين الرقصة، وأن يحاولوا ألا يفهموا تلك الضرورة الطبيعية، والحاجة التي لا غناء لهم عنها.. والتي منحتها إياهم الطبيعة. وهذا هو كل ما هناك!".

وسكتت، بعد أن قالت ما قالت في لهجتها الرقيقة التي لا مثيل لها، والتي كانت مزيجا من اللهجتين الفرنسية والأمريكية.

وفي مناسبة ثانية، وكنا نتكلم عن إحدى حفلاتها التي لم تمض دقائق على نزول الستار الأخير عليها، وكان الزائرون لا يفتأون يتقاطرون على حجرتها، متدخلين بصورة فضولية في عملها، قالت:

"إنني لا أستطيع الرقص بهذه الطريقة. إنني أقبل أن أخرج إلى المنصة لا أرى بدا من وضع موتور– أي محرك– في روحي. فحينما يشرع هذا الموتور في العمل، تشرع ساقاي وذراعاي وجميع جسمي في التحرك مستقلة استقلالا تاما عن إرادتي، أما إذا لم يتيسر لي الوقت لوضع هذا الموتور في روحي.. فلا أستطيع الرقص مطلقا".

وكنت أنا في هذا الوقت بالذات أعمل جاهدا في سبيل اكتشاف هذا الموتور الخلاق نفسه، الموتور الذي يجب على الممثل أن يتعلم كيف يضعه في روحه قبل أن تحمله قدماه إلى خشبة المسرح، والظاهر أنني كنت قد أضجرت دنكان، ولابد، بكثرة أسئلتي، لقد كنت ألاحظها وألقي بالي إليها في أثناء حفلاتها وفي

خلال تداريبها، وذلك حينما تبدأ عاطفتها المتطورة في الخطوة الأولى من الخطوات التي يتغير بها تعبير وجهها، فإذا حدث هذا رأيت عينيها تتألقان، ثم إذا هي تتهادى إلى المنصة لكي تعرض فوقها الخاطر الذي تولد في روحها. وحينما تذكرت جميع أبحاثنا العرضية في فنون المسرح، وبمقارنة ما كانت تصنعه ايزادورا دنكان بما كنت أصنعه أنا، تبين لي أننا كنا نتشد غاية واحدة في فرعين مختلفين من فروع الفن. وكانت ايزادورا في أثناء أحاديثنا عن الفن لا تفتأ تردد اسم جوردون كريج، ذلك الذي كانت تعده رجلا عبقريا، وواحدا من أعظم أساطين الفنانين في المسرح المعاصر.

وكانت تتحدث عنه فتقول:

"إنه فنان لا يتبع بلاده فحسب.. بل هو يتبع الدنيا بأسرها، وينبغي أن يعيش في المكان الذي تجد فيه عبقريته أحسن الفرص المواتية التي يمكن أن تتجلى فيها.. المكان الذي يناسب حاجياته بما يتوفر فيه من ظروف العمل والجو الصالح لأغراض البناء والخلق.. وهذا المكان هو في رأيي: مسرحكم هذا!".

وأعرف أنها لم تنفك تكتب عني وعن مسرح الفن إلى كريج، محاولة إقناعه بالحضور إلى روسيا.. أما من جهتي، فقد حاولت إقناع رجال الإدارة في مسرحنا لكي يوجهوا دعوة إلى هذا المخرج المسرحي العظيم كي يأتي إلينا، ولكي ينفخ فننا نفخة جديدة تدفع به إلى الأمام، ولكي يضع شيئا من خميرته في عجينتنا في ذلك الوقت الذي كان يبدو لنا فيه أن مسرحنا قد اجتاز هذا السور الصخري الذي كان يقف عقبة كأداء في سبيله آخر الأمر. ويجب هنا أن أقر بالفضل الكامل لزملائي. فقد درسوا الموضوع كفنانين حقيقيين ثم قرروا إنفاق مبلغ طائل من المال لكي يرتقوا بفننا وللسير به في سبيل رفعته قدما.

وأعطينا جوردون كريج عقدا– أو **Order**– بلغة المسرح لكي يخرج لنا "هاملت". وكان عليه أن يعمل بموجب هذا العقد بوصفه فنانا ومخرجا في وقت

واحد، وذلك لأنه لم يكن يتولى عملا مسرحيا ألا وهو يجمع بين هاتين الصفتين. لقد كان كريج في شرخ شبابه ممثلا بارعا في فرقة هنرى ارفنج التي ظفر فيها بقدر كبير من النجاح.. ومما هو جدير بالذكر أيضا ما ورثه من التراث الفني في أرقى صوره عن والدته الممثلة الخالدة إلن تري **Elen Terry** ووالده كريج المهندس المعماري المشهور.. أضف إلى ذلك أنه أيرلندي بالمولد، وأنه لابد قد ورث عن والده الأيرلندي هذا المزاج الذي مازه عن أمزجة أبناء آلبيون برداء الدم هؤلاء، وجعله أقرب قرابة شديدة إلى طبيعة الروس.

وقد وصل كريج إلى موسكو في يوم من الأيام التي يتساقط فيها الصقيع ركاما، وكان يلبس معطفا مما يلبس في الربيع عادة، وعلى رأسه قبعة من اللباد ذات حافة كبيرة، وقد لف كوفية حول عنقه.. و.. ليس في جيبه مليم واحد.. ومع ذلك فقد نزل في أفخم فندق بالمدينة، حيث احتجز لنفسه غرفة بحمام خاص، وجدته "يطرطش!" فيها و"يبشبش!".. لقد كان حضرته مستنقعا في ماء موسكو المثلوج، ومن ثمة فقد كان أول واجباتي هو أن ألبسه ملابس ثقيلة تتلاءم وشتاء روسيا القارس، وإلا كان عرضة للإصابة بالتهاب الرئة، وقد عثرنا له على معطف من الفرو، وقبعة من الفرو أيضا، وعلى نعل من اللباد، من ملابس رواية "العقل أصل المتاعب"، وقد كان مظهره في هذه الملابس مظهرا أصيلا أنيقا بحيث كان يسترعي أنظار العامة وهو ماشٍ في شوارع المدينة، وكان هذا يدخل السرور على نفس المخرج الفنان الموهوب مما جعله يشعر كأنه في بلده وبين أهله، ولاسيما في مسرح الفن، وقد تأكدت أواصر الصداقة والمحبة بينه وبين مساعدي سولارجتسكي، وكان كل منهما يتشمم ما في صاحبه من موهبة، فلم يفترق أحدهما عن الآخر منذ لقائهما الأول، وكان منظرهما جميلا رائعا كلما سارا مع بعضهما.. لقد كانا على الدوام مرحين ضاحكين.. كريج بجسمه الهمشري الضخم وشعره الطويل، وعينيه الجميلتين الملهمتين، في قبعة روسية، ومعطف من الفراء من معاطف التجار.. وسولارجتسكي بجسمه القميء القصير، ومعطفه الكندي الذي لا

يغطي ركبتيه وقبعته التي تشبه الطرطور المصنوعة من الفرو، وكريج بلغته التي تمتزج فيها الألمانية بالإنجليزية، وسولارجتسكي بلغته التي تختلط فيها الإنجليزية بالأوكرانية.. مما كان مثارا لحكايات ونكت مضحكة لا أول لها ولا آخر، ونوادر لا يشبع منها من يسمعها أبدا.

وما عشت لن أنسى أنني حينما رأيت كريج وهو يستنقع في حمامه في ماء بارد في درجة أربع وعشرين تحت الصفر (!) خيل إليّ أنني إزاء رجل أعرفه منذ زمان طويل، حتى لقد بدا البحث الذي أثرناه عن الفنون كأنه كان تكملة لبحث قديم كنا قد أثرناه من قبل ذلك فيما بيننا، لقد كان يقف معي وهو ملفوف في برنس حمامه، وقد تناثر شعره الطويل المبلل فوق جبينه، ثم شرع يشرح لي في حرارة وتحمس مبادئه الأساسية التي يتعشقها، وما كان يقوم به من أبحاث أصيلة في سبيل حركة فنية جديدة، ثم أطلعني على رسوم ومسودات لذلك الفن الجديد الذي كانت تبدو فيه خطوط وسحب وحجارة وأشياء تشبه جذوع الشجر وأشياء تخلق حولها إحساسا يشعرك بحركة صاعدة في السماء لا تكاد تقف، مما يجعل الإنسان يعتقد أن فنا جديدا لا نزال نجهله لابد أن ينجم عما يرى فوق هذه المسودات. لقد كان يتحدث عن الحقيقة التي لا شك فيها وهي أنه من رابع المستحيلات وضع الجسم الإنساني جنبا إلى جنب مع منظر مرسوم رسما مسطحا مستويا على رقعة من الخيش، وأنه لابد من الأشياء المنحوتة والمركبات المعمارية والأشياء المحجمة وذات الأبعاد الثلاثة لتتكون منها الظهارة أو الخلفية التي يظهر أمامها جسم الممثل، ولم يكن يجيز هذه المناظر المصورة إلا إذا وضعت في الطرف الأقصى للممرات المعمارية فوق المنصة، وقد ذكر لي أن الرسوم البارعة التي كان قد وضعها لرواية ماكبث وغيرها من الروايات التي تولى إخراجها من قبل والتي أطلعني عليها بتلك المناسبة لم تعد تفي بما ينشده فيما تصبو إليه نفسه من طرق الإخراج التي أصبح يحلم اليوم بها. لقد أخذت يمقت تلك المناظر المسرحية المفتعلة كما أخذت أنا أمقتها تماما، وأصبح ما ينشده هو ظهارة أو خلفية يستطيع

الإنسان بواسطتها، أن يرسم عددا لا نهاية له من الأجواء والأحوال، أو قل، الأمزجة **Moods** بمساعدة الخطوط ودوائر الضوء.

وقد قال كريج فيما بعد أن كل عمل من أعمال الفن ينبغي أن يصنع من المادة الميتة.. ومن الحجارة والرخام والبرونز والخيش والورق والأدهنة.. وغير هذا وذاك من المواد التي تنضاف إلى بعضها بأسلوب فني وطريقة تروق النظر وتسر الخاطر، وكان بمقتضى هذا الذي يعده الدعامة الأساسية لمذهبه في الفن يعتبر مادة الجسم الإنساني الحية.. أي جسم الممثل.. تلك المادة التي تتغير وتتبدل وتتخذ صورا لا حصر لها، ولا تثبت على صورة واحدة مطلقا، غير صالحة لأغراض الخلق.. ومن ثمة ضيقه بالممثلين، وإنكاره لهم، ولاسيما أصحاب الشخصيات الجميلة التي تسترعي الأنظار وتخلب اللب، ومن لم يكونوا من ذات أنفسهم خلائق مطبوعة على الفن– وكان يمثل لهذا النوع باليانورا ديوز، وتوماسو سالفيني. لقد كان كريج لا يطيع ما هو مألوف معروف من سلوك الممثلين، والممثلات بخاصة.

وكان يقول: "إن النساء هن سبب خراب المسرح، إنهن يشعرن بما لهن من نفوذ وسلطان على الرجال، فيسئن استعمال هذه الميزة، ولا يفتأن يحكن الدسائس ويسقن دلال الحب ويسببن ألوان الغزل في دولة الفن".

وكان كريج يحلم بمسرح خال من الرجال والنساء.. بل خال من الممثلين، لقد كان يحلم بأن يستبدل بهم الدمى والعرائس التي لم تتخلق بالعادات السيئة والتي لها تلك الحركات والإشارات القبيحة، أو الأوجه ذات الأصباغ المصطنعة، أو الأصوات المبالغ فيها، أو صغار النفوس المخدوعة والأطماع الرخيصة، لقد كان مؤمنا بأن الدمى يمكن أن تنظف جو المسرح، وأن تضفي عليه مظهر الجد الرصانة، وأن المادة الميتة التي تصنع منها هذه الدمى قمينة بأن تتيح الفرصة لكريج لإبراز ذلك الصنف من الممثلين الذين كانوا يحيون في روحه، ويملأون تفكيره، ويطيفون بأحلامه هو بالذات.

ولكن إنكار كريج للممثلين، وزرايته بهم، لم يحل بينه، كما تبين ذلك فيما بعد، وبين حماسته وإعجابه بأقل أثارة من أثارات الموهبة والعبقرية يبديها أي ممثل أو ممثلة. أنه كان لا يكاد يلمس شيئا من ذلك حتى يستطار فرحا، وتراه يثب كما يثب الأطفال.. ويترك مقعده مندفعا نحو الأضواء الأرضية في مقدمة المنصة، ليرقب الممثل أو الممثلة، وقد انتثر شعره الأشيب الذي كان يشبه معرفة الأسد حول وجهه، خصلة هنا وخصلة هناك في غير نظام ولا ترتيب.. أما إذا ساء بخته، ولم يجد فيما يقوم به الممثلون أي موهبة ولا أدنى دليل على العبقرية.. عند ذاك تراه وقد قطب جبينه، وبان عليه الهم، وراح يحلم بالدمى من جديد، وأحسب أنه لو كان ممكنا أن يحصل على عدد من الممثلين من طراز سالفيني وديوز ويرومولوفا وتشاليابين، ثم على عدد من الدمى يصنعها بكلتا يديه لتحل محل هؤلاء الممثلين الذين لا موهبة لهم ولا أمل فيهم.. لكان سعيدا كل السعادة، ولاعتبر جميع أحلامه قد تحققت وبلغ أقصى أمانيه.

وكثيرا ما كانت متناقضات كريج هذه تحول بيننا وبين فهم مطالبه الفنية الأساسية، وبخاصة تلك المطالب التي كان يفرضها على الممثلين.

لكنه لم يكد يلم بطبيعة مسرحنا والظروف التي تكتنف عملنا فيه، ويتعرف إلى ممثلينا وممثلاتنا، حتى وافق على أن يصبح أحد مخرجينا، وقبل العمل معنا لمدة عام كامل، وعهدنا إليه بإخراج مأساة هاملت، فسافر إلى فورنسة في الحال ليعد رسومه وخططه.

وعاد إلينا بعد عام ومعه خطة كاملة لإخراج هاملت، وأحضر معه النماذج اللازمة لمناظر الرواية.. ثم شمر عن ساعد الجد، وبدأ عمله التاريخي، وتولى كريج مقاليد كل شيء، أما أنا، وأما سولارجتسكي، فلم نزد على أن كنا مساعديه.. مساعديه فقط! وكان ينضم إلينا في هذه العملية المخرج المعروف ماردجانوف.. ذلك الذي كان يدعى دائما بأنه من أرباب الخلق والابتكار في دنيا المسرح،

والذي أسس فيما بعد "المسرح الحر" بموسكو، وقد خصصت حجرة كبيرة بأكملها من حجرات التدريب ليعمل فيها كريج، وقد أنشئت منصة كبيرة في هذه الحجرة مطابقة لمنصة مسرحنا، وكانت هذه المنصة تضاء وفقا لتركيبات كهربائية هي صورة طبق الأصل لما سوف يجرى عليه العمل حينما تنتقل الرواية إلى المنصة الأصلية، دون أن تهمل صغيرة ولا كبيرة مما سوف يكون فيها، ووضع كريج نماذج مناظره فوق منصته الصغيرة ثم شرع يجري تجاربه بالأضواء ولما كان كريج لا يؤمن، كما لا أؤمن أنا، بطرق الإخراج ووسائله الزائفة المألوفة، من أجنحة وكواليس ومناظر مرسومة، فقد رفض أن يستعين في إخراج هاملت بشيء من ذلك، ولجأ إلى استعمال الستائر والبرافانات البسيطة المثناة التي يمكن وضعها فوق المنصة في أوضاع لا حصر لها. لقد كانت هذه الستائر تومئ إلى أشكال وألوان وصفف وشوارع ومماشٍ وأبهاء وأبراج وما إلى ذلك من التراكيب المعمارية المختلفة، وكان يستعان على هذه الإيماءات والرموز بخيال المتفرج الذي أصبح بهذا الوضع واحدا من المشتركين الفعليين في خلق الإخراج وأصحاب الفضل فيه.

ولم تكن المواد التي يعتزم كريج صنع ستائره وبرافاناته منها محددة أو واضحة المعالم لنا.. لقد كان يقول إنها يجب أن تكون مواد عضوية، وبالأحرى طبيعية بقدر الإمكان، وأبعد من أن تكون مواد زائفة مصطنعة بقدر الإمكان أيضا، وقد وافق كريج على استخدام الحجارة وقرم الخشب الحديثة القطع والمعادن والفلين، وكان يتوسط فيقبل استعمال التيل البلدي والخيش، إلا أنه لم يكن يقبل مطلقا أن يستبدل بجميع هذه المواد الطبيعية "العضوية" أي تقليد لها من الورق، وكان يأنف كل الأنفة من الاستعانة بما تصدره المعامل من المواد المسرحية، وما يعرض في السوق من المواد الزائفة التي يتلقفها التافهون، والظاهر أنه لم يك ثمة ما هو أبسط استعمالا من ستائر كريج وبرافاناته، وأنه لم يكن أحسن منها شيئا يصلح ليكون خلفية للممثل.. كيف لا.. وهي أشياء بسيطة وطبيعية ولا يمكن أن تؤذي العين، وهي ذات أبعاد ثلاثة، كجسم الممثل تماما، ثم هي بديعة المنظر، وذلك

لإمكانيات الإضاءة التي لا نهاية لها والتي تسقط على ثناياها وتقوساتها الهندسية التي تضمن للضوء الشديد والضوء المتوسط وللظل حرية التحرك الخفيف السريع البديع.

لقد كان كريج يحلم بأن يتم تمثيل الرواية كلها دون حاجة إلى هذه الاستراحات بين الفصول، ودون حاجة إلى ستار يرتفع ثم ينزل، وكان يتمنى لو جاء الجمهور إلى المسرح فلا يرى منصة من أي نوع، على أن تكون ستائره وبرافاناته امتدادا معماريا للصالة، وأن تأتلف معها وتنسجم انسجاما تاما، حتى إذا بدأت الحفلة تحركت الستائر والبرافانات حركة رشيقة تأخذ بها أضلاعها تكوينات جديدة، ثم تنتهي بسكوت تام، ثم ينسكب عليها الضوء من مكان ما فيكسبها بهاء جديدا ينتقل به جميع المتفرجين على أجنحة الأحلام الأثيرية إلى عالم خيالي آخر.. عالم لم يرمز إليه الفنان إلا رمزا خفيفا، لكنه يصبح مع ذاك عالما حقيقيا بفضل الألوان التي يسكبها عليه خيال المتفرجين.

إنني ما كدت أرى مسودات المناظر التي أحضرها كريج معه حتى أدركت أن دنكان كانت على حق حينما أكدت لي أن عظمة صديقها ذاك لم تكن تتجلى على حقيقتها حينما يفلسف الفن، ولكن حينما يتناول فرشاته ويلعب بالألوان فوق اللوحة. لقد كانت رسومه تتولى شرح أحلامه وأمانيه في دنيا الفن خيرا مما يشرحها الكلام.. أي كلام. على أن سر كريج لم يكن في صوره ورسومه، لكنه كان في علمه الواسع المحيط بشئون المنصة وبالمناظر الطبيعية التي تبهر اللب وتسحر العين.. لقد كان كريج قبل كل شيء وبعد كل شيء مخرجا عبقريا لم تلد البطون مثله!

وقد أحضر معه أيضا نماذج لبرافاناته التي وضعها عل منصته النموذجية الكبيرة، وكانت الموهبة والعبقرية والذوق الفني المرهف تتجلى في تكوينات أركان الخطوط وزواياها وفي طرق إضاءة المناظر بدوائر الضوء والأشعة التي كان يسكبها كريج على الخطوط الهندسية وأركان ثنايا البرافانات والستر وحناياها، وكان يضع

على المنصة دمى خشبية تمثل الممثلين، وكان يجلس عند منضدة ويأخذ في شرح رسم الحركة– الميزانسين– الذي أعده لهاملت، ثم يحرك الدمى فوق المنصة بعصا طويلة ويرينا رأى العين حركات الممثلين حركة.. حركة.

وبينما كان يقوم بذلك كنا نحن نتتبع الخط الداخلي لتتطور الرواية، وكنا على ضوء هذا الخط نحاول تأويل البواعث التي تدفع إلى أن تغير الدمى مواقفها، ثم ندخل هذه البواعث في نسخ أدوارنا المكتوبة، ولم نكد نقرأ الصحيفة الأولى من المسرحية حتى تبين لنا أن الترجمة الروسية في كثير من الأحيان كانت لا تصيب المعنى الداخلي الذي يرمي إليه شيكسبير. وقد أثبت لنا كريج هذا كله مستعينا بمكتبة كاملة إنجليزية عن رواية هاملت كان قد أحضرها معه، وكانت ضروب مختلفة من سوء الفهم تنشب بسبب هذه الترجمة غير الدقيقة، وقد كان شيء من هذا سببا في تعويق عملنا يومين أو ثلاثة. ففي المشهد بين هاملت ووالدته قبل مقتل بولونيوس وظهور شبح والد هاملت في غرفة الملكة تسأل الأم ولدها قائلة: "ماذا في وسعي أن أفعل؟".

ويجيبها هاملت: "دعى هذا الملك الكليل يغريك إلى فراشه مرة أخرى" لقد كان هذا الجواب يفسر عادة بالمعنى التالي: إن هاملت وقد فقد ثقته في أمه، ولتأكده من استحالة خلاصها، قد أصبح شخصا ساخرا، وبناء على هذا التفسير فإن الممثلة التي تلعب دور جرتورد، أي أم هاملت، تظهرها في الغالب في مظهر المرأة الغارقة في الخطيئة.. إلا أن كريج يصر على أن يعامل أمه معاملة مليئة بأرق مشاعر الحب والاحترام والتحفظ إلى آخر لحظة، وذلك لأنها ليست امرأة خبيثة، لكنها مستطارة اللب قليلا، ولأن جو البلاط قد سمم روحها وكلام هاملت الذي يبدو أنه يدعو والدته به إلى المزيد من الغواية يفسره كريج على أنه رقة إنجليزية خالصة من لغة شيكسبير التي كانت تجعل للكلام معنى سالبا، وهذا هو السبب الذي من أجله فهم كريج دور الوالدة في صورة إيجابية لا في صورة سلبية.

وليس هذا هو المثل الوحيد من أمثلة سوء فهمنا للكثير مما تفيض به الرواية من هذا القبيل، وفي وسعي أن أحصي هنا أمثلة كثيرة أخرى كنا نجدها في أثناء فحصنا للترجمة الروسية حيث كنا نبهت حينما نجد أن عكس ما ذهبت إليه الترجمة هو الذي يفهم من الأصل الإنجليزي كما يشرحه لنا كريج.

لقد وسع كريج إلى درجة عظيمة جدا محتويات الرواية الداخلية، لقد كان كريج يرى أن هاملت كان خير الرجال الذين عبروا في هذه الدنيا كما عبر السيد المسيح ليكون الضحية التي تكفر عن ذنوب البشر، إن هاملت لم يكن شخصا نيورستينيا ولا ضعيف الأعصاب ولا مدخول العقل، والذي جعله مختلفا عن الناس جميعا هو أنه في لحظة من اللحظات ارتفع ببصره فوق سد الحياة فأدرك بنظره الثاقب ما يعج به بطن المستقبل من آلام وويلات كان أبوه يقاسي منها ما يقاسي.. فلما عرف ما وراء هذا السد من تلك الآلام والويلات تغيرت حقيقة الحياة في ذهنه. ثم أخذ يمعن النظر في أغوار تلك الحياة الدنيا لكي يحل لغز الوجود ويدرك معناه.. ومن ثمة فقد أخذت المحبة والكراهية، والتقاليد والمراسم التي تغص بها الحياة في البلاط.. أخذ ذلك كله يتخذ معاني جديدة مختلفة كل الاختلاف عما كان يعرف هاملت من قبل.. ثم ما لبث أن واجهته تلك المشكلات المحيرة التي لا يحتملها بشر، والتي ألقى والده المقتول بوزرها على كاهله، فأسلمته للحيرة والارتباك.. و.. الخبال ولو كان في الإمكان وضع حد لهذه المشكلات كلها بقتل الملك الجديد وحده لما تردد هاملت لحظة واحدة، ولكن عقدة العقد لم تكن في مقتل الملك فحسب.. فهو لكي يخفف مما تقاسيه روح أبيه من ويلات لم يكن يجد بدا من تطهير البلاط بأجمعه من الشرور، لقد كان لابد من عملية تطهير بالنار والسيف في طول المملكة وعرضها، لسحق مصادر الشر، وكبح جماح الأصدقاء القدامى ذوي النفوس الفاسدة، من أمثال روزنكراتز وجلدنسترن، ثم إنقاذ ذوي النفوس الصافية أمثال أوفيليا مما تطرب به تلك الحياة الدنيا من شرور وفتن، والتحفظ عليها، بعد أن تنجو بنفسها آخر الأمر، في دير من الأديرة فقد كان

ضروريا أن نعتقد بأن هاملت، بوصفه أنبل رجل معذب فوق سطح الأرض، بل أشد الناس عذابا، ممكن أن يرفع إلى السماء بعدما صنع الذي صنع فوق هذه الأرض، لكي يلقي ثمة أباه الذي تحررت روحه بعد الذي صنعه ولده. إن هذه الآلام التي فوق طاقة البشر والتي تجرعها هاملت جعلته أشبه بإنسان أعلى في أعين أولئك السذج الذين كانوا يحيون تلك الحياة المملة التافهة في بلاط لم يكن يعني بالجد ولا يشغله إلا الصغار.. لقد كان هاملت رجلا مختلفا عن غيره من الرجال جميعا.. ومن هنا ما كان يبدو من اختلال قواه العقلية، وكان كريج وهو يتحدث عن البلاط إنما يعني الدنيا جميعا.

وقد تجلى لنا هذا التفسير الواسع الفسيح لمأساة هاملت في الجانب الخارجي– أو الظاهري– من جوانب الإخراج أيضا، لقد كانت آراء كريج عن هاملت تجلو نفسها بنفسها، بشكل فخم مجسم، وبمقياس كبير شامل، وفي صورة عامة بسيطة، في تراكيب مناظره الزخرفية، فالحق الإلهي.. والسلطان.. واستبداد الملك وطغيانه.. وحياة البلاط المترفه.. كل هذا كان يتناوله كريج فيبرزه في ألوان الذهب التي كانت تقرب في السذاجة، ومن أجل هذا كان اختياره لهذا الورق المذهب البسيط القريب الشبه من الورق الذي يستخدمه الناس في زخرفة أشجار عيد الميلاد، والذي كان يلصقه على جميع الستر والبرافانات المستعملة في مشاهد البلاط في الرواية كلها، وكان مولعا كذلك بهذا النوع من الحرير المشجر الرخيص الناعم الذي يكتسب فيه اللون الذهبي دائما طابع السذاجة التي تشبه سذاجة الأطفال. وكان الملك والملكة يجلسان على عرش عال وهما يلبسان ثيابا حريرية مذهبة من نفس هذا الحرير المشجر، ومن حولهما جدران غرفة العرش المذهبة، ومن كتفيهما يتدلى ثوب مذهب سماقي اللون تتسبع أذياله حتى تغطي معظم مساحة المنصة ثم تتهدل بعد ذلك في الوهدة التي في الوسط، ومن خلال هذا الثوب ترى فتحات يبرز منها عدد كبير من رؤوس رجال البلاط وهم يمدون أعناقهم نحو العرش.. إن المنظر كله يشبه بحرا من الذهب تثب فيه وتنخفض

أمواج من الذهب.. إلا أن هذا البحر الذهبي لا يتلألأ مع ذاك بمؤثرات مسرحية زائفة، وذلك لأن كريج كما يظهر هذا المشهد في أضواء كابية، وتحت أشعة منسرقة من عاكسات النور تجعل الذهب يلمع في أماكن مقصودة بصورة متوهجة مرعبة، وتستطيع أنت أن تتخيل الذهب وقد غطى بتل صفيق من تل الحداد الأسود. لقد كانت صورة لأبهة الملك كما كان هاملت يتخيلها في أحلامه المضنية، وفي وحشته المريرة القاتلة التي كان يتجرع غصصها بعد موت أبيه.

وقد أرانا كريج في إخراجه لهذا المشهد من مشاهد الرواية تلك المسرحية التي ضمنها هاملت حادث مقتل أبيه، لقد كان هاملت يجلس عند مقدمة المنصة، بالقرب من سور القصر المصنوع من برامق الحجارة، وكان يبدو مستغرقا في أفكاره الحزينة، وهو يتمثل بخياله صورة تلك الحياة الحمقاء، حياة البلاط الشهوانية، الغارقة في هذا الترف الزائد عن الحد والذي لا ضرورة له.. حياة هذا الملك الغوي الذي يبغضه، أضف إلى ذلك المشهد الذي يبهر اللب بما يحدثه في الأذهان من أفكار غريبة وما يتركه فيها من انطباعات غامضة.. أضف إليه أصوات الطبول والأبواق النحاسية.. تلك الأصوات المتنافرة السليطة التي تكاد تفدخ صماخ الآذان بشناعة جرسها، والتي كانت تترجم للناس جميعا، والدنيا بأسرها عن عظمة ذلك الملك الإجرامية، ونفاق الرجل الشرير الذي استوى على العرض، لقد كانت ألحان تلك الأبواق، ودقات تلك الطبول.. ثم جميع موسيقى الرواية من إنشاء الفنان إيليا ساتس الذي كان يحضر كعادته دائما جميع تداريب كريج، ويشترك في أعمال الإدارة المسرحية قبل أن يخلو إلى نفسه لتأليف ألحانه.

ومن المشاهد الأخرى التي لا يمكن أن يمحى أثرها من الذاكرة مشهد استطاع به كريج أن يهتك أسرار المحتويات الداخلية كلها للحظة من اللحظات التي كان يصورها في ذلك المشهد.. تستطيع أن تتصور طرقه.. أو ممشى طويلا لا نهاية له يبدأ من الجناح الأول عند مقدمة المنصة ويمتد في نصف دائرة حتى الجناح الأخير في الجزء الخلفي من المنصة حيث يتلاشى الممشى في البناء

الضخم للقصر الأصلي، لقد كانت الجدران ترتفع شامخة في الهواء حتى لتعجز العين عن رؤية أعاليها، وكانت مغطاة مع ذلك بالورق المذهب ومضاءة بالأشعة المائلة التي تلقيها عليها عاكسات الضوء، ففي هذا القفص الذهبي، الطويل الضيق، كنت ترى خيال هاملت، ذلك الخيال الأسود المعذب.. كنت تراه صامتا ساكنا موحشا.. غارقا في أحزانه.. وقد انعكس على المرآة الذهبية لجدران هذا الممشى، وكان الملك الذهبي هو وحواريوه يرقبون الخيال من مجالسهم.. وقد مر الملك الذهبي.. والملكة الذهبية– إن صح هذا التعبير– من نفس هذا الممشى.

وتدخل هنا أيضا، في جلبة وضوضاء، جماعة الممثلين من الحاشية الملكية في ملابسهم المسرحية اللامعة، وقد ثبتوا ريشا طويلا في قبعاتهم، وراحوا يمشون مشية متخطرة متزنة بأسلوب مسرحي متزن مع إيقاع النايات والصنوج والمزامير والسرنايات والطبول، وكان الرجال من أفراد هذا الموكب يحملون صواوين ذات ألوان زاهية وضعوا فيها ملابسهم، كما كانوا يحملون أجزاء من مناظر ذات زخارف وتصاوير شتى. لقد كان هؤلاء يمثلون في المسرح الجميل الذي يشرح الصدر. كما كانوا يدخلون السرور على نفس هذا الملك المصارع الكبير، ويملأون بالبهجة صدر هاملت البائس، المفعم بالأحزان، وكان كريج ينظر إلى هؤلاء الممثلين بعيني هاملت، لقد بدت على هاملت عند دخولهم أمارات الحماسة التي كانت تعتريه دائما وهو شاب فينان العود غض الإهاب إلى ما قبل وفاة أبيه. لقد حيا ضيوفه الأعزاء ببهجة ملحوظة. كيف لا، ودخولهم في جو حياة البلاط اليومية أتاح له لحظة عابرة من لحظات الفن استرخت فيها أعصابه واستراحت فيها نفسه، وتخفف قلبه من أوزاره التي تثقله، وقد انتهزها هاملت من أجل هذا فلم يضع منها شيئا. لقد بلغ هاملت درجة كبيرة من الاستثارة في مشهده هذا مع الممثلين وهم في عالمهم المستقل في المنصة الخلفية، مشغولين بعمل مكياجهم ولبس ثيابهم على نغمات بعض الآلات الموسيقية التي كان يضبطها أصحابها. لقد كان هاملت واحدا من أصدقاء أبوللو.. وكانت دنيا الفنون هي دنياه الحقيقية!

وقد بهرنا كريج بصورة عظيمة أخرى في مشهد التمثيلية الصغيرة التي تكشف القناع عن سر مقتل الملك الراحل، لقد حول مقدمة المنصة فجعل منها منصة لتمثيل هذه المسرحية ثم جعل من داخل المنصة الكبرى شيئا أشبه بصالة للمتفرجين وفصل بين ممثلي الرواية الصغيرة وبين المتفرجين عليهم في تلك الصالة بتلك الوهدة الكبيرة الموجودة في منصة مسرحنا– أعني مسرح الفن بموسكو– وميز عقد المنصة الصغرى القائمة في المنصة الكبرى بعمودين عظيمين، وجعل عددا من الدرج بين المنصة وبين الوهدة، وعددا آخر من الدرج أيضا بين الوهدة وبين داخل المنصة الكبرى من الخلف بحيث ينتهي هذا الدرج إلى العرش العالي الذي يستوي عليه الملك والملكة في مكان الصدارة. أما المتفرجون من حاشية البلاط فكانوا يجلسون صفوفا على امتداد الجدارين الجانبيين، وكانوا جميعا، هم والملك والملكة، يلبسون تلك الملابس واللفاعات الذهبية الوهاجة التي كانت تجعلهم جميعا أشبه بتماثيل البرونز. ثم يصعد الممثلون في ملابسهم الموشاة الكثيرة الزخرف، وقد جعلوا ظهورهم للأضواء الأرضية، ولجمهور النظارة في الصالة الأصلية، ووجوههم للملك والملكة.. ويشرعون في تمثيل مسرحيتهم.

وفي الوقت نفسه نرى هاملت وهوريشيو مختبئين من الملك خلف أحد العمودين اللذين يكونان عقد المنصة الصغرى وهما يرقبان حركات الملك من هذا المكان الملائم. وكان الملك والحاشية الملكية الغارقون في الذهب مغمورين في مكان مظلم، ولا تطيف بهم في الفينة بعد الفينة إلا شعاعة غير ثابتة من الضوء لا تكشف منهم إلا فضل أثوابهم. أما هاملت وهوريشيو وممثلو المسرحية فكانوا في ضوء غامر باهر يضفي البهجة على ملابس هؤلاء التي كانت أشبه بألوان قوس قزح. وعندما بدأ الفزع والرعب على الملك، نرى هاملت وقد وثب كالنمر فيكون في المعتم الوهدة، وفي مواجهة الملك وحاشيته، وهنا نلاحظ اضطرابا في الصدر المعتم الذي كان الملك وحاشيته يجلسون فيه، كأنما حدثت فضيحة ثمة.. ثم نرى الملك وقد أخذ يسرع نحو بهرة الضوء الساطع في مقدمة المنصة، وهاملت في

إثره، يتواثب في خلفه كما يتواثب الوحش الكاسر الطامئ إلى دماء فريسته.

ولم يكن مشهد المبارزة الذي تختتم به المأساة أقل من ذلك بهاء ورونقا، لقد زود كريج هذا المشهد بأرصفة كثيرة ذات ارتفاعات ودرج وأعمدة مختلفة، وقد جلس الملك والملكة على عرشهما العظيم في أقصى المنصة من الخلف، بينما كان المتبارزان يقفان في مقدمة المنصة وفي أوطأ مكان منها، وكنت ترى أوستريك، أحد رجال الحاشية في ثوبه القبيح الزاهي المبهرج.. ثم هذه الملحمة التي يكاد المتبارزان يلتحمان فيها يدا بيد.. ثم شبح الموت الذي يرف على رؤوس الجميع.. وأخيرا جثمان هاملت المسجى على عباءته السوداء.. وبعيدا.. من وراء العقد.. كنت ترى تلك الغابة المشتجرة من أسنة الرماح، تتحرك في كل الجهات، وأعلام فونتنبراس وبنوده.. وهو يقترب شيئا فشيئا.. هو بنفسه.. كأنه ملك من السماء هبط ليرتقي ذلك العرش الذي رقدت حوله جثتا الملك والملكة.. ثم يلي هذا موكب الجناز الذي يصدع النفوس بنغماته الحزينة الجليلة الباكية.. ثم تلك الأعلام والبنود الكبيرة التي تنزل من عل في تؤدة وبطء لتغطي جثمان هاملت بثنياتها البيضاء، فلا تظهر منه إلا هذا الوجه السعيد الميت، وجه الرجل العظيم الذي طهر الأرض من الفساد.. الرجل الذي وجد أخيرا أسرار الحياة التي يحياها الناس في هذه الدنيا.. لكنه.. وجدها بين براثن الموت.. وهكذا صور لنا كريج ذلك البلاط الذي شهد مصرع هاملت كما شهدت الجلجثة آخر لحظات السيد المسيح.

أما حياة هاملت الشخصية فكانت تجري مجراها في جو آخر، جو يكتنفه الغموض وتحدق به الألغاز، وقد كان المشهد الأول من الرواية آية على هذه الحياة، فعندما ارتفع الستار لأول مرة كان يبدهك أن ترى أركانا غامضة، وممرات ملغوزة، وأضواء غريبة، وظلالا عميقة، وأشعة كابية يسكبها القمر، ورجالا من حامية القصر.. ثم تسمع همهمات لا يسبر غورها.. وكأنها صادرة من تحت الأرض.. وأناشيد ذات أنغام مختلفة وكأنها تمتزج بضربات آتية من تحت الأرض أيضا فتصبح شيئا واحدا وهذه الأنغام، بل وصفير الريح، وتلك الصيحة الغريبة الآتية من

بعد.. من بعد شديد، وفي الوقت نفسه يبرز لنا من بين البرافانات الشاحبة الرمادية التي كانت جدران القصر شبح هاملت الكبير الذي كان يتجول في مثل تلك الساعة من الهزيع الأخير من الليل باحثا عن ولده.. هاملت الصغير. إن الأعين كانت لا تكاد تتبينه، لأن ثيابه كانت من نفس لون الجدران.. بل لم يكن أحد يراه على الإطلاق في بعض الأحيان.. لكنه كان يعود إلى الظهور بعد ذلك في شعاعة الضوء الكابي الآتية من عاكس النور، وكان فضل عباءته الطويلة يجرجر من ورائه، وكأنما أخافته صيحات رجال الحرس تخفيه فيبدو وكأنه يتلاشى في كوي القصر وعقود جدرانه.. ثم يختفي.

وفي المشاهد الأخرى التي كانت تجري عند نقطة الحراسة حول القصر، كنا نرى هاملت هو ورفاقه يختبئون في كوي عميقة، منتظرين ظهور الشبح، ثم يعود الشبح للظهور مرة أخرى وهو يتواثب فوق الجدران، وكأنهما شيء واحد.. حتى ليصعب على المتفرج، كما يصعب على هاملت نفسه أن يدرك أنه موجود أمامه، ويجري مشهد الشبح هذا فوق أعلى نقطة من أسوار القصر، على صفحة ظهارة سماوية انعكس عليها ضوء القمر، لا تلبث بعد ذلك أن تأخذ في الاصطباغ بلون أحمر هو أول ما ينبعث في الشرق من أشعة الشمس التي شرعت تطلع، ويقود الشبح هاملت إلى هذا المكان ليبتعد به عن تلك الجحيم التي قاسى فيها ما قاسى من دنايا أخيه، وليكون قريبا من السماء التي كانت تذرع روحه أرجاءها مثقلة بآلامها، وكان الثوب الشفاف الذي يغطي جسم هاملت الكبير المتوفى يبدو كأنه منسوج من أثير أمام الظاهرة السماوية التي انسكب فوقها ضوء القمر. إلا أن صورة هذا الجثمان الأسود المتدثر بمعطفه الفرو الثقيل كان ينهض دليلا على أن الملك المقتول لم يزل مغلولا إلى هذا العالم المادي الفظيع.. عالم الأحزان والآلام، وأنه كان يحاول عبثا أن يحزر ما وراء القبر من تلك الحياة البرزخية التي لا يكاد يبدو له من أماراتها أي شيء.

لقد كان هذا المشهد، ومشاهد أخرى كثيرة، يثير في النفس منتهى القلق

والتشوف بما يكتنفها من غموض وألغاز.. بل كان ما هو أكثر من هذا في ذلك المنظر الذي يتساءل فيه هاملت عن البقاء والفناء.

.. ذلك المشهد الذي صممه كريج وكنا عاجزين عن فهمه وفقا لآرائه فيه. لقد كان كريج يعرض علينا مسودة المنظر ثم يفسر لنا رأيه على النحو التالي:

"لقد كان ثمة ممشى طويل من مماشي القصر، ممشى كالح معتم، فقد نضرته الملوكية الذهبية القديمة في نظر هاملت.. والآن قد اتشحت الجدران بلون يضرب فيه السواد، وأخذت أخيلة وظلال لا تكاد ترى تزحف من تحت الأرض فوق تلك الجدران، وهذه الأخيلة والظلال هي تجسيم لتلك الحياة الدنيا- الحياة الأرضية التي أصبحت بغيضة إلى هاملت، كما هي تجسيم لهذا الرعب الذي يثلج المشاعر، والذي استولى على هاملت بعد وفاة أبيه، ولاسيما بعد أن أخذ يفكر بعين خياله لحظة عابرة في العالم الثاني.. لقد كان يفكر في الحياة الدنيا وهو يتساءل عن البقاء **to be**.. لقد كان يعني: "هل من الخير للإنسان أن يستمر في بقائه في هذه الدنيا ليناله مزيد من ارتعاد المفاصل ومن غصص الآلام وعذابات النفس. أما الجانب الآخر من هاملت فقد صوره كريج في مسودته بشريط عريض من الضوء من الأشعة المشمسة التي كان يلوح فيها ثم يختفي جسم فضي لامرأة كانت تحاول إغراء هاملت بالتوجه إليها.. وهذا الذي كان يعنيه هاملت بالفاء: **not to be** أي عدم البقاء في مثل هذه الدنيا التي لا تستحق أن يبقى الإنسان فيها.. أن يخرج منها.. أي يموت. أما التأثير المتبادل بين النور والظلام فكان كريج يرمز به إلى ذلك النضال المتبادل في نفس هاملت بين الموت والحياة. كان هذا كله مصورا تصويرا عجيبا في الرسم الذي وضعه هذا الفنان المقتدر للمشهد. غير أنني لم أستطع كمخرج إشاعة الحياة فيه فوق خشبة المسرح.

وتركنا كريج وسافر إلى إيطاليا بعد أن شرح لنا جميع أحلامه وخططه عن إخراج هاملت.. ثم شرعت أنا وسولارجتسكي ننفذ آراء مديرنا الرئيسي وواضع

الخطوط الأولى لإخراج الرواية.

وكانت اللحظة التي شهدت ابتداء آلامنا.

ألا ما أعظم البون بين ما يداعب خيال الفنان أو مخرج الرواية من أحلام عن مناظرها، وبين تحقيق هذه الأحلام فوق المنصة! ألا ما أشنع الوسائل المنظرية الموجودة كلها لتجسيم ما يدور ببال الفنان من أفكار! إن التكنيك المنظري– أقصد فن صناعة المناظر– لا يزال تكنيكا فجا.. ساذجا.. بل تكنيكا عاجزا كل العجز، وإني لأتساءل: لماذا نرى الذهن البشري ذهنا ذا قدرة عجيبة في الشئون التي تدور حول قتل رجل يقوم بقتله رجل آخر، أو في المسائل التي تتعلق بالأمور المادية للحياة اليومية.. ولماذا تصبح تلك الآلة نفسها.. هذا الذهن البشري نفسه.. آلة نابية وفي منتهى "الغشم!" ي الأمور التي يحاول فيها الإنسان.. لسد حاجياته الشخصية.. حاجيات جسده.. ولكن سد حاجيات قلبه، وأحسن ما تصبو إليه نفسه من الأحلام التي تنبع من أصفى أعماق روحه الفنية المشغوفة بالجمال والتي تقدره حق قدره، الظاهر أنه لا توجد ملكة ابتكار في هذا المجال! إن اختراعات مثل الراديو والكهرباء والأشعة السينية تخلق الأعاجيب حيثما كانت.. لكنها لا تكاد تفعل شيئا في دنيا المسرح، حيث كان في وسعها أن تجد مجالا لا نظير له في الاستفادة منها من الناحية الجمالية، وحيث كان في وسعها أن تطرد إلى الأبد هذه البوية الغرائية المقرفة وذلك الورق المضغوط وتلك الأمتعة المسرحية التي تعافها النفس وتتقحمها العين. فهل يأتي الوقت الذي تكتشف فيه أشعة جديدة يمكن أن تصنع في الهواء أخيلة وظلالا من مختلف درجات الألوان وتكوينات الخطوط؟ وهل تكتشف أشعة جديدة يمكن أن تضيء الجسم الإنساني وتكسبه هذا الانطلاق وعدم التحديد في خطوطه العامة، وتضفي عليه الروحانية التي تجرده من المادة، كما تيسر له تلك الصورة الطيفية.. أو الشبحية.. التي نعرفها في أحلام يقظتنا وأحلام نومنا؟ إن ذلك لو تيسر لاستطعنا تحقيق ما يداعب خيال كريج فيما يؤول به كلمات هاملت التي يقول فيها: "بقاء.. أم.. فناء؟" وذلك

حينما نستطيع باكتشاف تلك الأشعة الجديدة إظهار شرح أثيري لا تكاد تتبينه العين وهو يتخايل لنا في صورة امرأة. ولكن طالما كانت هذه هي وسائلنا المسرحية العادية الزائفة فلن يكون تفسيرنا لما يقترحه كريج في إخراج هذا المشهد إلا شيئا سقيما يضيق به المخرج.. شيئا يذكرني للمرة المائة بعجز وسائل الإخراج التي بين أيدينا وفجاجتها وغلظها.

ولما لم نكن نعرف أحدا غير ايزادورا دنكان في وسعه أن يحقق هذه الصورة السنية المتألقة من صور الموت.. ولما لم نكن نملك من الوسائل لإظهار الأخيلة والظلال المعتمة للحياة كما أوضحها كريج في رسومه أي وسيلة مرضية من وسائل الإخراج التي نعرفها أو يعرفها غيرنا من المخرجين.. فقد اضطررنا اضطرارا إلى الاعتراف بعجزنا عن تنفيذ الخطة التي وضعها كريج لإخراج مشهد: "بقاء.. أم.. فناء". ولم تكن هذه هي المرة الأخيرة التي خبنا فيها تلك الخيبة.. فلقد كانت المقادير تخبئ مفاجأة غير لطيفة لكريج المسكين.. لقد عجزنا عن وجود المواد الطبيعية– أو العضوية كما كان يسميها– لصنع البرافانات **sereens** التي كان يقترحها. لقد جربنا كل شيء– الحديد.. والنحاس.. ومعادن أخرى كثيرة.. ولكن كان بحسبنا أن نتذكر ثقل أمثال هذه البرافنات لكي ننصرف عن استخدام المعادن انصرافا تاما.. إذ لو استخدمنا هذه البرافانات المعدنية لاضطررنا إلى إعادة بناء مسرحنا بأكمله، وإعادة تركيب أجهزة كهربائية مسرحية أخرى، ومن ثمة فقد جربنا برافانات خشبية، وأريناها لكريج، لكنه أبى، كما أبى جميع عمالنا المساعدون أن يحركوا هذه البرافانات الخشبية أو أن يسموها بأيديهم، لأنهم لو فعلوا لسقطت عليهم ولحطمت رؤوسهم.. وأرجو ألا يقتصر خيالك حينما أقول برافانات على تلك السواتر التي تشبه اللعب، والتي يستطيع طفل صغير أن يحملها من مكان إلى آخر، وبأقل جهد.. لا.. إن البرافانات التي يعنيها كريج، والتي صنعناها له.. هي حيطان خشبية هائلة كانت تنذر بالسقوط من لحظة إلى لحظة، فتسحق من يكون موجودا على المنصة سحقا، ولهذا جربنا الفلين.. لكن البرافانات المصنوعة منه

كانت ثقيلة هي أيضا ثقلا كبيرا.. ولما "غلب غلبنا!" آخر الأمر اضطررنا إلى استخدام الخيش البسيط العادي غير المدهون.. المشدود على إطارات من الخشب الخفيف الوزن. إلا أن لونها الخفيف الفاتح لم يكن متسقا وجو القصر المعتم.. ومع هذا فقد قر قرار كريج على استعمالها، لأنها كانت تتلون بالألوان المختلفة الأصلية، وبالألوان الفرعية الكهربائية التي كانت تتلاشى تماما حينما تنسكب على برافانات أعمق منها. لقد كان "تشغيل" الضوء ضروريا لتفسير جو الرواية في أثناء تحقيق أفكار كريج المسرحية والمتعلقة بمناظرها.

لكنا عانينا مشقة أخرى هنا أيضا. لقد كانت البرافانات الضخمة تأبى أن تقف وقفة مستقيمة، وكانت تقع غالبا.. وكان أحدها إذا وقع، تبعته البرافانات الأخرى، ومن ثمة فقد اخترعنا طرقا شتى لتفادي وقوعها. لكن هذه الطرق كلها كانت تستلزم تركيبات منظرية خاصة وتغييرات معمارية كثيرة لم نكن نملك شيئا من وسائلها الفنية، ولا المال الذي تستلزمه للإنفاق على القيام بها.

وكان تركيب وتبديل البرافانات يتطلب تداريب طويلة يقوم بها العمال.. وقد ظللنا مدة طويلة لا نصيب ما نصبو إليه من النجاح في سبيل ذلك. فمرة كان أحد العمال يسهو فيثب على غير انتظار إلى مقدمة المنصة فيراه المتفرجون، ومرة كان يحدث انفراج أو شق بين برفانين متحركين فيرى المتفرجون ما يجري من حركة العمال خلف الكواليس، ومرة يبدو للجمهور ظهر المنظر.. ومرة ينغرز أحد البرافانات في مكان واحد ولا يريد أن يزايله، وقد حدثت كارثة حقيقية قبل افتتاح الستار عن الحفلة الأولى بساعة واحدة. لقد كنت جالسا في الصالة لإجراء التدريب النهائي على تركيب البرافانات وتبديلها لآخر مرة، وقد ركب منظر المشهد الأول من مشاهد الرواية وسمح للعمال بالاستراحة وشرب الشاي قبل بدء التمثيل، وأخليت المنصة من كل من كان فيها.. وكانت الصالة صامتة ساكنة كصمت القبور.. وفجأة أخذ أحد البرافانات يميل شيئا فشيئا.. ثم إذا به يسقط على البرافانان المجاوران له.. وإذا المنظر كله ينهار على أرض المنصة كما ينهار بيت

مصنوع من ألواح خشبية.. وحدث ما شئت عن أصوات فرقعة الإطارات المتكسرة، وتمزقات الخيش.. وعن منظر هذه الكومة المركومة فوق المنصة من أشلاء ما كان منظرا شائقا منذ دقائق!

لقد كان الجمهور قد شرع يأخذ أماكنه في الصالة بالفعل، بينما كان عمل كبير متوتر الأعصاب يبدأ لإعادة بناء المنظر كله وراء الستار المقفل، ولكي نتفادى تكرار هذه الكارثة في أثناء التمثيل نفسه اضطررنا إلى حرمان أنفسنا من متعة تركيب البرافانات على مشهد من المتفرجين، والرضا بالعون الذي يقدمه إلينا ذلك الستار المسرحي التقليدي الذي كان يخفي خلفه بطريقة فجة، لكنها طريقة تفيض بالإخلاص، ما كان يقوم به عمال المسرح الأبطال من عمل مجهد شاق، ولله ما كان أعظم ما كنا ننتظر أن تضفيه طريقة كريج في استخدام هذه البرافانات على الرواية كلها من وحدة وتآلف، وكانت كارثة أخرى ليست أقل من الكارثة التي حدثتك عنها الآن، في انتظار السيد كريج.. وكانت خاصة بالطريقة التي فسر بها الممثلون أدوارهم. فعندما عاد كريج من إيطاليا، وأخذ يشاهد ما قمنا به مع الممثلين، لم يرقه من عملنا شيء أبدا. لقد ضاق ذرعا بتلك الطريقة التمثيلية الزائفة المألوفة التي كان يتبعها الممثلون في تمثيلهم.. بل إنه لم يقبل منهم حتى ذلك التفسير المبسط.. وإن كان تفسيرا صادقا، للمشاعر الرفيعة. أما نحن فوافقناه على ضيقة بتلك الصورة المبسطة، التي كانت تفتقر إلى البساطة النبيلة، والتثبت الجليل، والضبط المحكم المتقن.. إنه لم يكن ثمة ذلك الصوت الجهور ولا الإلقاء الجميل، ولا الحركات والتشكيلات الرشيقة المتزنة– بل كان هناك هذا الذي كنا نخشاه أشد مما نخشى أي شيء في دنيا التمثيل، سواء من ناحية ذلك الشجن المفتعل، أو ما يقابله من الناحية الأخرى.. أو القطب المقابل.. أعني الدخول في جلدة الدور بطريقة ثقيلة ركيكة فيها الكثير من شد العضلات وتوتير الأعصاب توتيرا مفتعلا ولا داعي إليه مطلقا، وليت شعري، لماذا كنا نعجز دائما عن الوصول إلى الطريقة المثلى.. الطريقة الوسط الذهبية بين هذا وذاك! لقد كنا

وجدنا هذه الطريقة في الروايات المعاصرة التي نتكلم فيها، وإن كان كلاما رديئا، إلا أنه كلام إنساني.. أعني كلام أقرب إلى الكلام المألوف بين الناس. لكننا حينما جربنا الشعر وقعنا في الإلقاء المفتعل الحماسي، وفي أرجوحة الإيقاع العروضي، وفي هذا السيل المتدفق المنسق من الأصوات الرتيبة، وفي تلك الطرق الرتيبة التقليدية المصطلح عليها من طرق الكلام، ومصيبة المصائب في هذا أنه شيء كان الممثلون– ولا يزالون– يشغفون به.. الممثلون الذين ليسوا على شيء من الذوق.. وما أكثر عددهم!

لقد حطمت رأسي في محاولة التغلب على هذه العقبة، وفي سبيل ابتكار الطرق التي أقهرها بها.. ففي إحدى الأمسيات، وبعد نهار طويل من العمل المتصل، شرعنا في الحديث ونحن نتناول الشاي، وللمرة المائة بعد الألف، عن الممثلين، وعن فنهم وعما هو مطلوب منهم في دائرته، وقد اتخذ هذا الحديث صبغة جميلة محببة بفضل اشتراك زوجتي ليلينا فيه.. تلك الزوجة التي لم تكن تجيد اللغة الإنجليزية فحسب، ولكنها لأنها كانت من طراز الممثلات اللائي يقعن من نفس مخرج فنان عظيم مثل كريج موقعا حسنا، كانت تفهم موضوع المناقشة، وكانت لهذا مترجمة مثالية وموضحة لآرائنا على خير صورة. ولكي يفهم كل منا أخاه فهما جيدا، فقد شرعت أقرأ وأمثل أمام كريج، بطرق مختلفة وصور شتى، قطعا فردية ومشاهد بطولها من أدواري التي مثلتها من قبل، وبدأت هذه القراءات بالطريقة الفرنسية القديمة التقليدية.. وبعد ذلك أخذت أقرأ بالطريقة الألمانية، ثم بالطريقة الإيطالية، ثم بالطريقة الروسية المليئة بالحماسة والانفعال المصطنع، ثم بالطريقة الروسية الواقعية.. ثم انتهيت بالطريقة التأثرية الحديثة أيضا.

ولم يعجب شيء من ذلك كله السيد كريج. لقد كان يستنكر بكل ما أوتي من قوة تقاليد المسرح القديم ويحتج عليها من جهة، ثم لا يستطيع أن يبدي شيئا من الرضا عن تلك الطريقة الطبيعية العادية، وعن تلك البساطة الرخوة التي كانت تسلب من تفسيري للأدوار التي أمثلها كل أثارة من روح الشعر. إن الذي كان

يتطلبه كريج إنما هو الكمال.. المثل الأعلى.. وبالأحرى: التعبير البسيط، القوي، العميق، المتسامي، الفني، الجميل.. مما تتسم به العاطفة الحية الإنسانية.

لقد رسبت في الامتحان أمام كريج.. ولشد ما عرتني الحيرة والارتباك! وفي اليوم التالي حاولت أن ألطف من صورة نفسي، فخلوت أنا وسولارجتسكي في إحدى غرف التدريب، وشرعت أمثل له عددا كبيرا من أدواري، بعد أن رجوته أن يوقفني كلما ساوره الشك في مدى إخلاص مشاعري، أو كلما لم يقتنع بالطريقة الفنية التي أحقق بها هذه المشاعر.

وا أسفاه! لشد ما كانت هذه المهمة شاقة على سولارجتسكي! لقد كان المسكين مضطرا إلى أن يوقفني في كل خطوة وعند كل حركة!

ولقد كانت نتيجة هذا الاجتماع الروحي نتيجة طيبة، بل على درجة عظيمة من الأهمية، لقد كان اجتماعا تاريخيا أثر في مجرى حياتي الفنية. لقد عرفت في ذلك اليوم أن الكثير مما كنت أحسبه شيئا طبيعيا لا زيف فيه من تمثيلي لم يكن إلا ثمرة من ثمار الطرق التقليدية الغثة، وفضلة بالية من فضلات التمثيل المصطنع العتيق. إن أشنع ما يمكن أن يقضي على الممثل هو أن ينخدع عن حقيقة أمره بما يملؤه من الزهو والغرور، وما يقوم به جسمه وبين روحه من انفصام وتفكك.. بين دخوله في جلد الدور، وبين تجسيمه له.. وذلك عندما تتصلب عضلات الممثل وتتخشب بلا داع ولا ضرورة، فتعجز عند ذلك طبيعته، ويتعطل صوته، وتصاب بالكساح إشاراته وإيماءاته.. ويكون مثله مثل البيانو الذي أصابت أصابعه التلف، فهو لا يعطيك إلا نغما ناشزا تضيق به الأذن وينفر منه السمع.

لشد ما تزلزلت اعتقاداتي.. ولله ما كان أمر الليالي والشهور.. والسنين الممتلئة بالقلق والفكر والهم، والتي عذبتني عذابا ليس كمثله عذاب منذ ذلك اليوم!

أممكن أن يكون جميع عملي، وما بذلت من مجهودات في سبيل ما كنت

أزعم أنه "مذهبي!" قد ذهب مع الريح، وانتهى إلى غير غاية؟!

لقد صادفت هاملت من إخراج كريج نجاحا عظيما، وكان بعض الناس يتحمسون لها تحمسا شديدا، وإن نقدها بعضهم، إلا أن مما لا شك فيه أنها أثارتهم جميعا، فراحوا يتناقشون ويقرأون التقارير، ويكتبون المقالات الضافية بينما راحت المسارح الأخرى في طول البلاد وعرضها تنتحل أفكار كريج، وتدعيها لنفسها "بوضع اليد" بعد أن طبعتها ونشرتها باسمها بالفعل.

وكان يبدو لنا أننا لم نكن نتوقع أعظم من نجاحنا ذاك. أما أنا.. فلم أكن أشعر بالسعادة فيما بيني وبين نفسي، وذلك لأسباب منها:

أولا: عدم قدرتي على إبراز كريج كما كنت أحب أن أبرزه، ووفق ما فهمناه حينما كان يشرح لنا آراءه.

ثانيا: لأن إخراج هذه الرواية وفقا لطريقة كريج العظيمة قد قذفت الشكوك والريب في نفسي من حيث عملي ومن حيث التداريب التي توليتها.

لقد أردنا أن نجعل الإخراج في منتهى ما يمكن من البساطة ومن الاعتدال، وكان المنتظر أن يكون هذا الاعتدال بطبيعة الحال ثمرة من ثمار التفكير الغزير والتخيل الخصب، وقد كان ثمة بالفعل الكثير جدا من التفكير والتخيل والبساطة، ولكن الإخراج بدا إخراجا مترفا، شديد الفخامة، ظاهر التكلف بدرجة كبيرة مسرفة في الغلو، بحيث كان جماله يبهر عيون المتفرجين ويخفي عنهم الممثلين في سناء أبهته. لقد كانت الصبغة الجديدة التي اتخذتها المنصة مفاجأة لي وأي مفاجأة! لقد كنا كلما حاولنا أن نجعل الإخراج بسيطا، كانت هذه "الصبغة" تطفو فتذكرني بنفسها بصورة أقوى، فتبدو أكثر بهاء وسني مما هي، وتدل بما فيها من سذاجة كثيرة المحاسن.

وكان أقسى من ذلك وأشد وطأة ما كنت أعانيه في الإخراج من ناحية التمثيل. لقد كان ممثلو مسرح الفن الذين تثقفوا إلى حد معين الطرق التكنيكية– أي

الوسائل الأخصائية- الداخلية الجديدة، يستخدمون هذه الطرق بشيء من النجاح في رواياتنا الحديثة القريبة في حياتهم التي يحيونها، فالظاهر أنه كان لا يزال علينا أن نخوض التجارب نفسها لكي نكتشف طرقا ووسائل مماثلة للروايات ذات الأسلوب الفخم الممتلئ بالبطولة. إن مسرحنا حينما أخرج لنا كريج "هاملت" لم يكن قد اتجه هذه الوجهة بعد.

* * *

الفصل الخامس والخمسون

الأستوديو الأول



محاولات في سبيل فن أرقى.. موقف لدانتشنكو إزاء مذهب ستانسلافسكي.. أول تطور لفن التمثيل الارتجالي لكي يصبح علما له قواعده وأصوله.. الرجعيون القدامى دائما.. صبر الممثل الروسي على عناء التدريب.. مشاكل التمثيل الروحية تثير استياء القدامى منهم.. القدامى يعترضون والمؤلف يتقهقر ويحني رأسه.. لأن مذهبه لم يكن قد نضج ولا وجد أسلوبه المعبر بعد.. الإصلاح لا يكون إلا في تربة جديدة، أما القدامى فمتى يستقيم الظل والعود أعوج؟.. ضيق المؤلف بالنقد كان من أكبر عيوبه.. مسرح الفن يتقبل جوانب من مذهب ستانسلافسكي..

بدأ سولارجتسكي يحس بوحشتي في دنيا الفن، ويلمس ما أعانيه من آلام

مبرحة فيما أجريه من أبحاث.. وأصبح يهتم اهتماما كبيرا بما كنت أقوم به فراح يشجعني بإظهار سروره بما أعمل، وأخذنا، أنا وهو، نبشر بين الممثلين بمحاسن الاكتشافات الفنية الجديدة.. لكننا لم نظفر بطائل، ومن ثمة ولينا وجوهنا نحو الفنانين الشباب، وبدأنا نعطي صغار الممثلين والممثلات الذين كنا ننتقيهم من بين كومبارس مسرح الفن، ومن بين تلاميذ مدرسته، ولكن هذا أيضا كان عملا غير ناجح، وأخيرا ذهب سولارجتسكي إلى أحد معاهد التمثيل الخاصة الذي يديره أحد ممثلي مسرحنا، فأنشأ فيه فصلا لتعليم تلاميذه وفقا لخططنا، وقد ظهرت ثمرات هذا الفصل بعد سنوات عدة، وانخرط كثير من خريجيه من صفوف ممثلي مسرح الفن، وكان من بين هؤلاء يفجينيي فاختانجوف، ذلك الرجل الذي قدر له أن يلعب دورا كبيرا في تاريخ مسرح الفن، وعلى هذا النحو بدأت القوة المحركة الأولى. الحافز الأول الذي لابد منه، وأقبل علينا عدد من الممثلين وشباب الفنانين، ممن لمسوا النتائج ماثلة مجسمة، يسألوننا أن نعطيهم الفرصة لكي يتعلموا ولكي يتمرسوا بمزايا هذا الفن الجديد، بما أنه كان من العسير عليهم أن يقوموا بذلك، بسبب الحفلات اليومية، وبسبب أعباء الأعمال المسرحية الكثيرة في مسرح الفن نفسه، وكان من بين هؤلاء الذين أتونا يسألون أن نتيح لهم تلك الفرصة عدد كبير ممن أصبحوا فيما بعد أصحاب شهرة واسعة داخل روسيا وفي الخارج.

وفي إبان هذا الجيشان الذي شمل مسرح الفن كله، وحينما كنت قد بدأت أنا وسولارجتسكي نعلم مبادئ طريقتي لتلك النخبة المختارة من الكومبارس وشباب الممثلين خارج المسرح نفسه.. في هذا الوقت بالذات واجهتنا مشكلة إخراج رواية تولستوي: "الجثة الحية" التي كانت تحتاج عددا لا نهاية له من الشخصيات المسرحية، مما اضطرنا إلى أن نلجأ إلى جميع الكومبارس وعدد من الطلبة الذين كنا نعلمهم لكي يشتركوا في الرواية، وهنا، حدث أمر لم أكن أتوقعه قط. وممن؟ من نميروفتش دانتشنكو! لقد وقف هذا الأستاذ الصديق في الاجتماع السابق على أول تدريب لنا على تلك الرواية ليلقي كلمة على جميع أعضاء الفرقة يصر فيها

على وجوب عرض جميع طرقي الجديدة الخاصة بالعمل لكي يدرسها الممثلون الرئيسيون في الفرقة الأصلية، ولكي يناقشوها مناقشة تفصيلية، على أن يعتمدها المسرح بعد. لقد كان نميروفتش دانتشنكو، وهو يجعل هذه الغاية نصب عينيه، يعتبر أنه من الضروري، ولابد، قبل اتخاذ أي خطوة بصدد إخراج الرواية الجديدة نفسها، أن أشرح هذا الذي أسميه "مذهبي" أو طريقتي الجديدة شرحا مفصلا، وأنه يجب ألا نبدأ إخراج الرواية إلا إذا كان هذا المذهب، أو تلك الطريقة شيئا مفهوما محدد المعالم في عقول الجميع.

وكان هذا شيئا معقولا.. ويدا لن أنساها للأستاذ الصديق نميروفتش دانتشنكو.. بل أنا لا أزال أذكر له هذا المعروف إلى اليوم.. غير أنني أعترف بأنني كنت حتى ذلك الوقت غير مستعد لحل المشكلة الثقيلة الصعبة التي ألقاها نميروفتش في طريقي.. إنني لم أكن قد وجدت بعد تلك الكلمات الخفيفة السهلة التي يمكنني أن أعبر بها عن آرائي وأوضح بها أفكاري.. ثم.. لقد كنت أقوم بمهمتي على صورة هي أبعد الصور من الكمال الفني، وعليه فلم يكن ثمة ما يدعو إلى الغرابة في أن الممثلين لم يتزودوا من الحماسة والحمية بالقدر الذي كنت أحلم به.

وعندما بدأت أطبق نتائج تجاربي الجديدة تطبيقا عمليا، ولكي أتيح لزملائي الانتفاع بثمار الاكتشافات التي وفقت إليها.. إذا أنا ألقي منهم مقاومة عنيفة، وقد عزوت ذلك أول الأمر إلى كسلهم وتراخيصهم، وإلى ما يفتقرون إليه من الشعور بأهمية عملهم والتذاذهم به.. ثم.. إلى النوايا السيئة، والدس، وكيد الكائدين، وبدأت أبحث بينهم عن الأعداء السريين.. إلا أنني عرفت في النهاية السر الحقيقي لعدم نجاحي.

إن الممثلين جميعا، وبخاصة الممثلين الروس، يحبون العمل، وهم على غاية من يكونون نشاطا في ميدان العمل العضوي البحت، وأنت إذا كلفتهم بالتدريب

على رواية ما مائة مرة، وجعلتهم يصيحون ويزعقون بأعلى أصواتهم، وأمرتهم بشد عضلاتهم واستنزاف جهودهم، وخلق العاطفة الخارجية "الشكلية" التي لا تقوم على سبب لتبدو في قسمات وجوههم وتطفو على السطح في جميع جسومهم، لصنعوا لك هذا كله دون ضجر ولا تململ، لكي يعرفوا كل ما يمكن معرفته لأداء الدور وتمثيله تمثيلا صحيحا. لكنك إذا مسست مشيئاتهم ولو مسا خفيفا، ووضعت أمامهم تلك المشاكل الروحية الداخلية لكي تبتعث فيهم انفعالاتهم وأحاسيسهم الواعية، وفوق الواعية.. فالويل لك! إنك ستقابل بالإباء والشمم! وبالرفض العريض لأن مشيئة الممثل مشيئة جبارة متكبرة لم تتعود الطاعة ولا تقبل الترويض، ولا تخضع للتمرين.. إنها مشيئة كسول، متقلبة.. لا تستقر على حال، وأنت إذا أردت أن توقظها وتستحثها، فلابد أن تلجأ إلى المدح والثناء، ولابد أن تغازلها بما ينتظرها من نجاح، وتذكرها بتصفيق المتفرجين، ورفع الستار وإنزاله مرة بعد مرة.. وما ينتظر إرساله من هدايا المعجبين والعشاق.. ولا بأس أيضا من مغازلتها بسموم الخمور والمكيفات.. والعياذ بالله! وسيظل الممثل على عناده حتى تضطره اضطرارا إل الانصياع، باهتمامك الشخصي بالعمل، ويجب على المخرج المسكين أن يظل يمثل وهو يدرب الممثل المحترم، إلى الساعة العاشرة.. وأن يكد ويعرق.. إلى العاشرة.. عسى أن تستجيب لرغباته إرادة هذا الممثل الكسول ولو لحظة.. لحظة قصيرة فحسب! وهذا التكنيك الداخلي الذي كنت أبشر به، والذي هو ضرورة الضرورات لخلق المزاج البنائي الخلاق الصحيح يقوم في أهم أجزائه على عملية الإرادة.. إرادة الممثل ومشيئته، وهذا هو السبب الذي من أجله لم تكن الفرقة تستجيب لي. لقد ظللت سنين طويلة أنادي بدستوري الفني الجديد بكل ما أوتيت من حماسة.. كنت أنادي به في جميع التداريب التي أقوم بها.. وفي جميع غرف المسرح وأبهائه ومماشيه.. وفي الشوارع.. وفي كل مكان.. ولكن.. بدون جدوى، وبدون أن أظفر بأي قدر من النجاح. لقد كانوا يصغون إليّ باحترام شديد.. لكنهم كانوا يغرقون في صمت عميق له معناه.. ثم ينصرفون عني وهم يتهامسون: "ولماذا

إذن بدأ يمثل– حين بدأ حياته التمثيلية– بطريقة ألعن من طريقتنا؟ تالله لقد كان خيرا مما هو الآن قبل أن يبتلى بنظرياته وآرائه الجديدة هذه.. عندما كان يمثل بطريقة بسيطة ساذجة.. لا بطريقته تلك التي يلزمنا فيها بقمزات القرود!".

وكانوا على حق!

ولقد تراجعت بطبيعة الحال، وتقهقرت على طول الخط، وعدت، بوصفي ممثلا، إلى عملي المعتاد الذي كنت قد وضعته "على الرف!" لأقوم بأبحاثي وتجاربي، وقد لاحظ الجميع هذه النكسة.. هذا التقهقر والتراجع على طول الخط.. ولم يكن زملائي هم الذين لاحظوا ذلك فقط، ولكن لاحظه المتفرجون أيضا.. ولقد أقلقني هذا وملأني هما. لقد كان من الصعب عليّ ألا أغير منهاجي الجديد الثابت، ولكني كنت لا أزال متحفظا بقدر من سلطاني السابق كممثل وكمخرج، ومع هذا فقد ظللت أقوم بتجاربي، بالرغم من أن أغلبية هذه التجارب كانت تجارب خاطئة وتجري على غير أساس سليم.

وهكذا كانت تعاليمي لا تزال في مدارجها الأولى، ومن ثمة لم يكن الممثلون يسيغونها ولا يوافقون عليها، وذلك لأنني لم أكن قد وجدت الكلمات المناسبة التي أعبر بها عنها تعبيرا ترضاه قلوبهم ولا أقول عقولهم.. تعبيرا أصل به في سهولة ويسر إلى وجدانهم الأعلى.. إلى صميم بصائرهم، ولم أكن أضن بأي جهد في سبيل محاولة فتح ثغرة في هذا السد الوبيل الذي كان يقف حجر عثرة بيني وبين قلوب الذين يستمعون إليّ، غير مبالين بي، وكنت أحاول ذلك في حيطة وحذر، وإن كنت أضطر أحيانا إلى تصيدهم كما يتصيد القانص فريسته بوضع الأنشوطة في عنقها، وكان بعضهم لا يفتأ يلزمني قائلا: "ليتفضل حضرته فليمثل لنا بطريقته الجديدة حتى أقتنع بصحتها أولا، وعند ذلك سوف أؤمن به وأنصاع له، وعلى كل.. فأنا ألاحظ أن السيد ستانسلافسكي كان يمثل بطريقة أفضل قبل أن يتبحر كل هذا التبحر في العلم!" إلا أنني كنت "أعند!"، عندما تحمي حماستي وترتفع

درجة حرارتها، فلا أرتضي بغير مذهبي الجديد بديلا. وجنى عليّ عنادي فأفقدني محبة الممثلين رويدا رويدا، وكان الممثلون يعملون معي ضد مشيئتهم، ومن ثمة قام سد منيع بيني وبين سائر الفرقة.. وفترت العلاقات بيننا، وظلت خامدة باردة سنين طويلة، فكنت أحبس نفسي في غرفتي، وأتهمهم بالجحود والكنود ونكران الجميل، بل بقلة الوفاء.. بل.. بالخيانة.. وكان هذا يجعلني أقبل على أبحاثي بحماسة أشد وغيرة أوفى. وكان القليل من حب الذات الذي يسيطر في كثير من الأحيان على الممثلين قد أشاع لطيف سمه في روحي، فكنت ألون أبسط الحقائق وأتفهها في أكذب الأضواء وأشدها زيفا، وقد زاد هذا في حدة العلاقات بيني وبين الممثلين حتى وجدوا من الصعب أن يعملوا معي، ووجدت أنا أيضا أن عملي معهم هو من أشق الأمور على نفسي، وكنت أعزو ذلك في هذا الوقت إلى نواياهم السيئة ومشيئتهم النكدة المتعجرفة.. ولكن اتضح لي الآن أن السبب هو شيء آخر، يختلف عما كنت أذهب إليه من ذلك كله.. وأن اللوم كل اللوم يقع عليّ أنا وحدي.

لقد كانت التربة الروحية التي لم تحرث بعد عند هؤلاء الشباب من الكومبارس وصغار الطلبة قد تقبلت كل ما غرسته في قلوبها، فسهل اجتذابهم إلى كل ما عملتهم إياه عن مذهبي الجديد، ومن ثمة أقبلوا على الآراء الجديدة متحمسين متلهفين، وكانت قلة التجربة.. أو قل.. قلة تمرسهم بتطبيق تلك الآراء تجعلهم يظنون أنهم قد فهموا كل ما قلته– أو قاله لهم سولارجتسكي– عنها.

أما الممثلون القدامى.. الممثلون الذين استوت سوقهم، وشبوا في دنيا التمثيل وفقا لطرق تمثيلية معينة، فلم يكونوا يستطيعون أن يتقبلوا المذهب الجديد بدون أن يمحصوه بأنفسهم، وبدون أن يتناولوه بالنقد والتجريح. إنهم لم يستطيعوا تقبل هذا المذهب هكذا.. بقضه وقضيضه، بل كانوا يرشحونه ويحللونه كما يحلل الضوء الأبيض إلى ألوان الطيف الشمسي من خلال المنشورات البلورية.. منشورات طبائعهم الفنية التي طال تمرسها بالتجارب والخبرات المسرحية الواسعة.

من أجل هذا كانوا يتقبلون في غير حماسة الشباب وتلهفهم كل ما نضج من أعمالي ومباحثي وبلغ صورته الكاملة حتى ذلك العهد.. لقد كانوا يتقبلونه في حذر وطول ترو وبعد تفكير عميق. لقد كانوا يعتقدون أنها لم تكن إلا مجرد نظرية تلك التي كان على الممثل أن يحولها إلى شيء عملي بالجهد الطويل المتواصل ومغالبة نفسه بل مصارعتها. لقد كان كل واحد منهم يتقبل بأحسن ما يمكن الإنسان أن يتقبل شيئا أي قدر من المساعدة كأن في وسعي أن أبذله له مهما كان قليلا، ثم يشرع في تطويره بطريقته الخاصة في سكون وصمت، بل في السر والخفاء! أما الذي كان باقيا من مذهبي– أي طريقتي– غير مكتمل ولا واضح المعالم في هذا الوقت فقد كان الممثلون الحقيقيون يهاجمونه وينتقدونه نقدا مريرا صارما.

وقد كان الواجب أن أطرب لهذا النقد طربا لا مزيد عليه، وأن أنتفع به، ولكن ما فطرني الله عليه من قلة الصبر على النقد، ثم حماستي لمذهبي الجديد.. فضلا عما كنت أتسم به من الغرور انخداعي في نفسي، على قلة هذه الخلة فيّ، كل هذا كان يحول بيني وبين الحكم العادل الصحيح على الحقائق التي كانت تجابهني. لقد كانت الكلمات التي لا أزال غير متثبت منها تسارع إلى عقول الممثلين فيفهمونها "بالويم!".. إن كنت تعرف ما هو الويم! ولكنهم لم يكونوا يفهمونها بمشاعرهم.. وكان هذا لا يرضيهم.. ولا يرضيني أنا أيضا. أضف إلى هذا أن مذهبي لم يكن ممكنا أن يشرح في ساعة، أو حتى في يوم. إن دراسته دراسة منتظمة تطبيقية عملية يجب أن تستغرق سنين طويلة.. ثم هو لا تظهر ثمراته إلا حينما يصبح طبيعة ثانية للممثل.. وذلك حينما يمتنع من التفكير فيه عن وعي، وحينما يأخذ في الظهور، في تمثيل الممثل، بطريقة طبيعية، كأنه يصدر عن الممثل من نفسه، وبطريقة تلقائية، وللوصول إلى ذلك كان لابد من الصبر والوقت.. ولم يكن لديّ من هذين شيء.. بكل أسف!

وبالرغم من هذا كله فقد قبل مسرح الفن مذهبي من بعض جوانبه، وذلك بفضل الخطبة التي ألقاها الأستاذ الصديق نميروفتش دانتشنكو، وأخذ الممثلون

يسألونني عن بعض المصطلحات الخاصة التي كنا نستعملها في أثناء دراستنا للمذهب، وقد تبع هذا أن وقعت في غلطة وقع فيها الممثلون أيضا.. غلطة لا أزال أعاني منها الأمرين حتى اليوم، وإذا أردت الحق، قلت لك إن الممثلين لم يكونوا وحدهم هم الذين تتفاوت ثقتهم في مذهبي، بل لقد كان طلبة الأستوديو هم كذلك تتفاوت ثقتهم فيه. لقد كانوا يحفظون المصطلحات، ثم يلجأون بعد ذلك إلى استعمالها ليغطوا مشاعرهم، أو قل مداركهم الحسية، التي كانت في بعض الأحيان مدارس خلاقة، وإن كانت في أغلب الأحيان مجرد مشاعر مفتعلة.. زائفة. لقد كانت غالبية هذه المدارك تتكون من تلك العادات القديمة المصطنعة المعروفة، الممتلئة بالطرق المسرحية المصنوعة والقوالب المفتعلة المألوفة.. "مما سميناه من قبل النسخ المشفوفة "طبق الأصل!" والتي يقلد فيها الممثل من تلقاها عنهم تقليدا لا يزيد عليه ولا ينص منه!". لقد قبلوها على أنها هي هذا "الجديد" الذي يتحدث عنه المذهب، ولكن التمرينات المتواصلة، التي تشبه تمرينات هذا المغنى الذي يصل أمسه بحاضره، وحاضره بغده في سبيل تهذيب صوته وتطويره.. والتي تشبه تمرينات عازف الكمان أو عازف الكمان الجهير الذي لا ينفك يطور في نفسه وينمي النغم الفني الحق.. أو التمرينات التي لا يفتأ العازف على البيان يقوم بها ويوالي بها أصابعه ويديه حتى تعرف كل منها موضوعها وتأخذ من المفاتح الكثيرة طريقها السليم المستقيم.. أو التمرينات التي يمارسها كل راقص يريد أن يعد جسمه ويطوعه للرقص وحركاته التشكيلية التي تبهر اللب وتسبي العين.. تلك التمرينات كانت مفقودة.. وكان فقدانها يسترعى الأنظار.. ولم يكن أحد يقوم بها مطلقا.. بل لم يقم بها أحد حتى اليوم.. لا الممثلون.. ولا طلبة الأستوديو، ومن أجل هذا ما أصرح به.. ولن ألبث أصرح به.. من أن مذهبي في التمثيل لم يؤت بعد نتائجه الحقيقية التي كان ينبغي أن يؤتيها. لقد تعلم الكثيرون من هؤلاء وهؤلاء كيف يركزون.. لكن هذا لم يعد عليهم إلا بالوقوع في أخطائهم القديمة.. ثم جعل هذه الأخطاء تعرض نفسها أكثر وأكثر.. حتى تكون أخطاء تامة ناضجة.. إذا جاز هذا

التعبير، ولكن ماذا نستطيع أن نفعل طالما أن الممثل يشعر بمنتهى الرضا والراحة وهو يأتي بهذه الأخطاء الناضجة فوق المنصة بتلك الصورة.. وطالما أنه يقبل هذا الخطأ العادي المألوف كلما حاول أن يخلق حوله الجو– أو المزاج– الصحيح الذي كان يجب أن يخلقه إذا أراد أن يعيش في دوره كما ينبغي!

إن أمثال هؤلاء الممثلين مقتنعون بأنهم يعيشون في أدوارهم، وأنهم قد عرفوا كل شيء.. وهم يصرحون بأن طريقتي.. أو ذهبي.. قد عاد عليهم بمساعدات غير عادية.. وهم ينظمون لي عقود المديح والثناء، ويزجون إليّ آيات الحمد والشكر.. كأنما اكتشفت لهم أمريكا جديدة كما فعل كرستوف كولومب!.. لكنني مع ذاك لا أملك إلا أن أقول:

"إنني لن أجد في هذا الثناء إلا ما يؤلمني ويسيء إليّ!".

الفصل السادس والخمسون

تأسيس الأستوديو الأول



المؤلف ينشئ الأستوديو من ماله الخاص ويترك إدارته لسولارجتسكي.. مكان الأستوديو.. الأستوديو معهد مسرحي وأكاديمية لفنون التمثيل.. البرنامج هو دراسة مذهب ستانسلافسكي الذي يتلخص في وجوب العناية بالمحتويات الداخلية للممثل المخرج والمتفرج والرواية والدور قبل العناية بالظاهر وذلك عن طريق إيقاظ الطاقة الخلاقة للوجدان الأعلى.. مسرحية أمل تحطم يشرف على إخراجها بونسلافسكي ويخرجها سولارجتسكي للجمهور.. التداريب تجرى ليلا بعد الفراغ من حفلات مسرح الفن.. عرض الرواية في التدريب النهائي وانذهال كبار الفنانين الروس.. جميع الحفلات ملآنة والممثلون لا يتناولون أي أجر أو مكافأة.. مجانا لوجه الفن.. دانتشنكو يقوم بتجاربه الخاصة.. انشعاب في صالح الفن.. تجديد في الحياة الروسية بعد سنة ١٩٠٥.. الجيل الذي شهد أهوال الحرب العالمية

الأولى.. الاستوديوهات تتعدد بتعدد المشارب الجديدة.. أفكار تؤرق المؤلف. سولارجتسكي وهيامه بالمثل الأعلى.. كيف يتحول اليأس في نفس تلميذ يائس إلى فوز كبير.. مشروع تعاوني لصالح الفن ولصالح الممثلين.. المؤلف يشتري ضيعة للأستوديو الأول.. مسرحة قصة لدكنز.. بساطة المناظر والأثاث.. أحسن ظهارة لوقوف الممثل..

وأنشأت من مالي الخاص "ستوديو" للشباب الذين أقبلوا عليّ يلتمسون مساعدتي.. وقد تركت رئاسته لسولارجتسكي.. وخدمتنا المصادفات فأتاحت لنا فرصة مواتية. لقد كانت الدار التي استأجرناها للأستوديو الجديد تقع في نفس المكان الذي أنشئت فيه جمعية الفنون والآداب أول ما أنشئت، وفي نفس المكان الذي كان يضم نادي الصيد، وكانت إحدى غرف البناء الضخمة الموجودة في طابقه العلوي تشتمل على منصة صغيرة في مستوى الأرضية، وذلك لأن ارتفاع سطح الغرفة لم يكن يسمح بمنصة عالية، وكانت الصالة الكبيرة الشاسعة تتسع لكل ما يتصل بأعمال الأستوديو.. من فصول وأماكن للتداريب، وغرفة لإعداد الأستوديو.. من فصول وأماكن للتداريب، وغرفة لإعداد المناظر، وغرفة أخرى لخياطة الملابس.. وغرفة رابعة للإدارة.. الخ. فهنا إذن كنا نحشد جميع من يريدون أن يدرسوا ما أطلقوا عليه منذ ذلك الوقت طريقة "ستانسلافسكي" أو "مذهبه في فنون المسرح" هذا لأن هذه الدراسة كانت الهدف من أجله أنشئ الأستوديو. لم يقتصر الأمر على حضور الممثلين الثانويين "الكومبارس" بل أخذ عدد من ممثلي مسرح الفن ينتظمون في الحضور أيضا، ولم يكن كل المنتظمين في الدراسة ممن يتساوون في المواهب الفنية النادرة، وإن كانوا جميعا من المتحمسين لدراسة المذهب، وذلك لما توسموه من أنهم هنا سوف تبذل لهم العناية التامة فردا فردا وعلى قدم المساواة.. بينما لا يتسع الوقت في مسرح الفن لبذل مثل هذه العناية المنتظمة الفردية لكل منهم على حدة بسبب أعمال التداريب اليومية، وقد شرعت أنا في إلقاء منهاج دراسي كامل وفق ما كنت أتخيله في ذلك

الوقت عن طريقتي، وكان الغرض من ذلك المنهاج هو إعطاء بعض الطرق العملية والوجدانية في إيقاظ الطاقة الخلاقة للوجدان الأعلى، وكان مما آسفني أشد الأسف أنني لم أستطع أن أكرس لهذا العمل فسحة كبيرة من الوقت في الأستوديو الجديد. على أن وسلارجتسكي كان يعوض هذا بمضاعفة ما يبذله هو من جهد، فكان يعلم الطلبة جميع ألوان التمارين وفقا لتعليماتي التي وضعتها لخلق الشعور الخلاق، ولتحليل كل دور من الأدوار، ولإقامة التوزيع المرغوب فيه للدور على أساس من الملاءمة والمناسبة والانفعال المنطقي المعقول، وكنا نعد جنبا إلى جنب مع هذه الدراسات إخراجا لمسرحية: "أمل تحطم"[1] وكان الذي يشرف على تداريبها الفنان بولسلافسكي، وإن كان الذي أخرجها للعرض على الجمهور سولارجتسكي– وكانت التداريب على هذه الرواية تنقطع بسبب العمل في مسرح الفن حيث كان العمل يجرى فيه لإخراج رواية جديدة.. ومن ثمة كانت تعرض لنا لحظات كنا نحسب أنه من المتعسر أن يتم هؤلاء الممثلون الشباب دراساتهم في مكانين مختلفين في وقت واحد، وأنه من الضروري من أجل هذا صرف النظر عن إخراج رواية الأستوديو، بل عن أعمال الأستوديو جميعا.. إلا أنني قررت قرارا نهائيا باتا لا رجعة فيه:

"أنه لابد من تمثيل رواية الأستوديو مهما كان الثمن، حتى لو اضطرنا تمثيلها إلى عمل المستحيل.. وتذكروا أن تمثيل هذه الرواية هو الشيء الذي يتوقف عليه مستقبلكم". وبعد هذا أخذنا نجري تداريب الأستوديو بالليل، وكنا نستمر فيها إلى مطلع الفجر..

وأتم بولسلافسكي تداريب الرواية ثم أشرف سولارجتسكي على تصحيحها.. وعند ذلك دعيت لمشاهدتها، ولما تم ذلك أعلنا عن إقامة تدريب نهائي "بروفة جنرال" بالملابس والمناظر، ودعونا ممثلي مسرح الفن والأستاذ الصديق نميروفتش

([1]) **The Living Corps.**

دانتشنكو، والفنان بينويس وغيرهم وغيرهم.. لمشاهدتها، وكان العرض عرضا ناجحا بدرجة لا يتصورها العقل، تجلت في كل فرد ممن اشتركوا فيه تلك البساطة المرموقة والعمق البعيد الغور في تفسير حياة الروح الإنساني.. وهما السمتان الخصوصيتان الفريدتان في نوعهما، واللتان لم تكونا تخطران في بال أحد في هذه الصورة حتى هذه الليلة.

وبدأنا بعد هذا عرض الرواية في حفلات عامة، وبتذاكر مبيعة، وكنا ننفق حصيلة البيع في استكمال حاجيات الأستوديو، ولم نفكر حتى هذه اللحظة في دفع أجور للممثلين.. إنما كانوا يعملون مجانا.. لوجه الفن! ولقد كتبت الصحف والمجلات شيئا كثيرا وكثيرا جدا عن الأستوديو الجديد، وأخذت المحافل والمسارح كلها تتحدث عنه أحاديث لا تنقطع، وكان الذين يكتبون والذين يتحدثون يعلنون أحيانا أن شباب الأستوديو يجب أن يكونوا قدوة لنا- نحن قدامى الممثلين- الذي بدأنا نشعر أن منافسين جددا أخذوا يقفون في دنيا المسرح جنبا على جنب معنا، والمنافسة كما هو معروف جيدا هي خير حافز نحو التقدم، ولاسيما في كل ما يتصل بشئون المسرح، ومن ثمة، فقد بدأ قدامى الممثلين يفكرون، وبدأوا يلقون بالهم.. بل يلقون قدرا عظيما من العناية إلى ما كنت لا أفتأ أقوله وأردده عن الطرق الجديدة لفن التمثيل.. وعند ذلك بدأت منزلتي تعود إلى سابق عهدها، ولاسيما في قلوب الشباب.. والشباب، عافاك الله، هم خير من يقومون بالدعاية المثمرة للأفكار الجديدة.

وفي هذا الوقت نفسه كان فلاديمير ايفانوفتش نميروفتش دانتشنكو، الذي نضج الآن وأصبح مخرجا عظيما له منزلته المرموقة في الإخراج. يقوم بأبحاثه الخاصة، ووفقا لمنهاجه الخاص، وعلى هذا النحو، كان كل منا يسير في طريقه الطبيعي في كل شيء.. إذا استثنينا ما كنا نستمسك به أشد الاستمساك لمبادئنا الأساسية المتبادلة، ولم تكن هذه معركة بيننا بأي حال من الأحوال، ولم يكن انفصالا أيضا- إنما كانت ظاهرة طبيعية لا مفر منها، ولا معدي لنا عنها. فكل

ممثل أو فنان أو مخرج بلغ مرحلة النضج في فنه، وتحددت خطوطه تحديدا واضحا نهائيا يجب أن يتبع الخط الذي رسمته له موهبته وشقته له طبيعته، وقد حدث هذا الشيء نفسه في مسرحنا. مسرح الفن. حيث كان يوجد مخرجان، وبالأحرى، شخصيتان لكل منهما اعتبارها واحترامها ومذهبها في الفن، يريد كل منهما أن يفرض طريقه الخاص المنفصل المستقل. لقد أصبح من العسير علينا أن نعمل مجتمعين، وأراد كل منا أن يكون له كيانه المستقل ومجاله المستقل. لقد كنا كلانا.. أنا ونميروفتش دانتشنكو، مخرجي مسرح الفن، لا نرى غضاضة في أن نجلس معا في الأيام الخالية إلى منضدة واحدة.. منضدة مديري المسرح.. أما الآن.. فقد أصبح لكل منا منضدته.. مكتبه.. روايته الخاصة. وطريقة إخراجه الخاصة. لقد كانت الفرقة التي أتلفها عملها السابق وأفسد روحها، غير راضية عن طريقتينا المختلفتين اختلافا طبيعيا ولا بأس به في العمل.. بل هي كانت فضلا عن هذا غير راضية على الإطلاق عن الأستوديو الذي اجتذبني إليه من المسرح.. وقد ترك هذا كله أثره، وأصاب بالفتور، إن لم أقل بالبرود، علاقات الممثلين.. ممثلي مسرح الفن.. نحو الأستوديو الذي لم يكن يقل فتورا في علاقاته بمسرح الفن.

وكانت هنا أسباب أكثر من هذه الأسباب لا تقل عنها أهمية. لقد كانت الحياة الروسية.. الحياة الرتيبة الثابتة.. قد انتهت وتقلص ظلها، وقد كان لجيلنا.. هذا الجيل المنعم المترف، تعليمه الخاص وتربيته الخاصة، وعندما تغيرت نظم التعليم في المدارس بعد سنة ١٩٠٥ كان الشباب قد ظفر بقسط أوفى من الحرية أكثر مما كان لنا في الأيام الخالية، وكانت أعمدة الحكم قد بدأت تهتز وتتزعزع، وكان جيل الثورة الأولى يبدو وكأنه جيل مختلف تمام الاختلاف من جيلنا، وإذا نحن تقدمنا قليلا في سلم الزمان لاحظنا أن الجيل التالي لهذا الجيل الذي جاء بعدنا سيكون تلاميذه شديدي الاختلاف ولابد عن شباب الجيل الذي أعطانا تلاميذ الأستوديو الأول، بقدر ما كان هؤلاء يختلفون عنا. بل لقد غلا هذا الجيل الجديد في الاشتطاط في فهمه لمعنى الحرية، وفي إضعاف روح النظام، وفي تقوية

روح الاستقلال، ولا تنسى أنهم رأوا أهوال سني الحرب رأى العين.

ثم جاء من بعدهم جيل جديد آخر.. جيل نشأ وترعرع بين هزيم المدافع وقصفها، وفتك الغازات السامة التي لا مفر من ويلاتها، وتحت القنابل التي تنصب على رؤوسهم من حيث لا يعلمون.. جيل بائس قاسي المصائب والمحن، وشهدت من اضطرابات العالم وقلاقله الأعاجيب.. الجيل الذي عانى وطنه القحط وتعذب بالجوع، وشقى بكل ألوان الهموم والفقر والمتربة.. مما سيظل التاريخ يذكره بمنتهى الروع والرعب. إن كل هذه الأجيال التي شبت وترعرعت تحت أعيننا لا يفهم أحدها الآخر فهما حسنا، وكان هذا أحد الأسباب التي من أجلها كان هذا الأستوديو ينشأ بعد ذاك حول مسرحنا. لقد كانت هذه الأستوديوهات تتوالد لأن كلا من هذه الأجيال لم يكن يستطيع الاندماج في الجيل الآخر، والزمن وحده هو الكفيل بأن يدلنا عما تكون نتيجة ذلك، وعما إذا كان الفن الذي بقى على حاله ولم تتغير مبادئه هو الفن الذي سوف يهلك ويبيد، أو أنه سوف يزداد خصوبة وغني بفضل الاكتشافات والطرق الفنية الجديدة والأبحاث التي تجرى في دائرة الصورة الخارجية والشكل السطحي المحض.

فمن أجل هذه الأسباب، كلها أو بعضها، لم يمكن قيام شيء من تواد أو تقارب وجهات النظر بين مسرح الفن وبين الأستوديو، وإن ظل الأستوديو يمد يد المعاونة لمسرح الفن في جميع ما يخرجه من روايات، وقد أزعجتني هذه النتيجة التي لم أكن انتظرها وشغلت بالي كما لم يشغله شيء آخر، وذلك لأنها غيرت جميع أهدافي منذ أن بدت. لقد كنت أحلم بأن الممثل الذي نشأ وترعرع في الأستوديو يمكن أن يخطو خطواته الفنية الأولى.. خطواته الهيابة التي يمسك فيها بأطراف قلبه.. في غرفة متواضعة، بنيت هكذا حتى لا تنخلع لها حياة هذا الممثل المبتدئ الداخلية الخلاقة. لقد كان هذا هو الغرض الحقيقي الذي توخاه من بنوا صالة الأستوديو في شقة خاصة بحيث لا تتسع إلا لعدد يتراوح بين مائة ومائة وخمسين متفرجا يجلسون في مدرج يبدأ صفه الأمامي من أرضية المنصة نفسها ثم

ترتفع صفوفه الأخرى بعد ذلك إلى الوراء، وكان المنصة نفسها لا يفصلها شيء من الصف الأول من صفوف هؤلاء المتفرجين، ولم يكن ثمة لهذا السبب أضواء أرضية، لأن الأضواء كلها كانت تأتي من أعلى. كذلك لم يكن يفصل الممثلين من المتفرجين إلا ستار بسيط من قماش متواضع، وكان هذا يخلق جوا من البساطة والإيلاف لا نظير له، وكان يخيل إلى المتفرجين أنهم إنما يجلسون في نفس المكان المخصص للتمثيل، وأنهم لم يكونوا متفرجين، بل إنهم شهود طارئون أمام حياة غريبة، وكان ألفة الطابع التي يخلقها هذا كله سببا من الأسباب الرئيسية لما ظفر به الأستوديو من النجاح المنقطع النظير. لقد أتاحت تلك الألفة للممثلين أن يظهروا فوق المنصة دون أن يبدو عليهم أي شيء من إجهاد أعصابهم وأجسامهم.. هذا الإجهاد الذي ربما كان ضرورة من ضرورات ظهورهم فوق منصة في مسرح كبير ضخم، وبهذا كانوا يشرعون من فورهم في الحياة في أدوارهم، وفي تطوير وتقوية أصواتهم وإشاراتهم، وتحديد تفسيرهم للتوزيع الداخلي للدور ولصورته، وذلك في الحفلات اليومية التي يقدمونها لجمهورهم، إنه لم يكن ممكنا أخذ تلميذ الأستوديو وإدماجه في أسرة الممثلين القدامى بالمسرح الأصلي، أي وسط السدنة الحقيقيين لتقاليد الفن الروسي إلا بعد أن تقوي في التلميذ جميع خصال الأستوديو بحيث يسهل عليه الاضطلاع بدوره في مسرح كبير.

إلا أن الذي حدث كان شيئا مختلفا كل الاختلاف من هذا الذي كنت أحلم به، ولعل الذي حدث من عدم إمكان قيام التواد وتقريب وجهات النظر بين ممثلي مسرح الفن وبين طلبة الأستوديو هو الذي جعل هؤلاء الطلبة يفضلون أن يبقوا في الأستوديو ليظلوا الممثلين الأوائل في مسرحه الصغير، على أن يكونوا كومبارس في مسرح الفن. أو كما يقول المثل: أن يظلوا أعيانا في القرية بدلا من أن يكونوا رعاعا في روما! لقد أصبحوا من المشاهير في سرعة البرق وهم في الأستوديو، لكنهم حينما كانوا يأتون إلينا في مسرح الفن لم يكونوا يزيدون على كونهم ممثلين عاديين في فرقتنا، والله وحده يعلم ماذا كان تتهددنا به هذه الظاهرة، ولعل

الأستوديوهات التي لا تكلف نفسها إلا هذه الجهود القليلة، ولا تطمع في أكثر من البهاء واللآلاء، يمكن أن تصير مسارح صغيرة حسنة طالما أنها لا مطمح لها إلا هذا المطمح المتواضع الذي يمكنه تحقيقه بسهولة وبأيسر الوسائل، ولكن.. هل تستطيع أمثال هذه المسارح الصغيرة أن تخدم أغراض الفن الأزلية الخالدة.. التي لا تنفك ترهق الفنان بمطالبها الثقيلة الفادحة.. تلك المطالب التي هي دائما فوق ما يطيقه الفنان المسكين؟ أو لعل هذه المسارح الصغيرة تظل قانعة بما تصيبه من النجاح السريع الرخيص المعتاد.. النجاح الذي يستنيم له دائما أهل هذا الميدان من ميادين فنوننا.

فهذه هي الأفكار التي كانت تؤرقني في ذلك الوقت، وتقض مضجعي!

وفي الوقت نفسه كان العمل في الأستوديو الأول يسير سيرا لا بأس به تحت إدارة سولارجتسكي الموهوب الحازمة، لقد كان رجلا يهيم بالمثل العليا.. لقد كان من دعاة الإنسانية.. مثل تولستوي. لقد كان يطالب تلاميذه في المسرح بتكريس حياتهم للخدمة في معبد الفن. وكنت أعاونه في ذلك معاونة خالصة صادرة من صميم فؤادي. لقد كان أي غلط في الطبع أو خشونة في الأخلاق، وكل سلوك غير حميد أو قحة تصدر من جانب تلاميذه تؤذيه وتجرحه في الصميم. لقد كان يتشاجر معهم ويحاول إقناعهم بوجهة نظره، ويطبعهم على مثاله. لقد علم هذا الجيل الجديد الذي لم يتلق قسطا مناسبا، أو قسطا صحيحا من التعليم والتربية بسبب الظروف السياسية والظروف الاجتماعية التي كان من سوء بخته يمر بها، ومن حسن حظهم أنهم كانوا قد تلقوا نظاما معينا ذا صبغة مسرحية عندما كانوا ممثلين ثانويين "كومبارس" في مسرح الفن الأصلي، وقد ظهر معظمهم مئات المرات في رواية العصفور الأزرق، وإن كان الجمهور لم يشعر بوجودهم، لأنهم إنما كانوا يقوموا "بتطبير" أشياء مختلفة فوق المنصة في أثناء التمثيل، وقد استطاع هذا العمل على بساطته، وبالرغم من كونه عملا ثانويا، أن يطور فيهم قدرا محدودا من النظام الخارجي.. أو الشكلي.. النظام الذي لابد منه لكل من يعمل في دنيا المسرح.

وفيما عدا هذا فقد كانوا بحاجة إلى أن يتعلموا من جديد هذا التعليم الذي بذله لهم سولارجتسكي بذلا غير سهل ولا يسير، بل بذله لهم من دمه ومن قلبه. فقد كان حبه لهم وحدبه عليهم يكلفانه الكثير الغالي من صحته.. تلك الصحة التي لم يبق له منها إلا النزر اليسير. لقد كان الأطباء قد نبهوه في هذا الوقت إلى التهاب الكلى الذي كان قد أصيب به في كندا، وليس من سهل وهذه هي حالة أن يعلم هؤلاء الكبار- البالغين! الذين بلغوا من العمر ما فيه الكفاية، مما يجعلهم أميل إلى حب الاستقلال، وإلى أن يعلموا غيرهم لا أن يعلمهم غيرهم، ولكن سولارجتسكي كانت له طبيعته السعيدة المتفتحة المرحة، ولقد كان يخلط أوامر وزواجره بالنكات والمزاحات التي لم يكن أحد يجيد استعمالها مثله، ومن المستحيل أن يتذكر الإنسان كل ما كان يصدر عنه من نوادر وملح ومداعبات مادية "علمية".

لا في أوقات الفراغ فحسب، بل في أوقات التداريب نفسها، حينما يقصد أن يشيع الانتعاش وينفي روح الخمول من جوها.

وإليك مثالا من ذلك:

كان من بين التلاميذ تلميذ صغير موهوب سرعان ما كان يستسلم للقنوط ويلقي بزمام آماله لليأس إذا حدث أن أخفق أيسر إخفاق في تدريب من التداريب، وكان لابد لنا عند ذلك من أن نربت له على ظهره، و"نطبطب!" له على كتفيه، وأن نكيل له آيات المدح والثناء، وأن نقنعه بأنه ممثل عبقري ذو مواهب نادرة.. حتى تعود إليه أنفاسه ويداعبه الأمل من جديد. فلكي لا يعيد آيات هذا التشجيع مرة بعد أخرى طبع سولارجتسكي لافتة- أو يافطة!- كتب عليها ما يأتي: "س رجل عبقري ذو مواهب نادرة!" وقد ثبتت هذه "اليافطة" في عصا طويلة.. وكان صاحبنا س هذا بمجرد إصابته بأي أثر مهما كان قليلا من آثار اليأس والقنوط والشك في مقدرة حضرته، أشار سولارجتسكي إلى من يأتي "باليافطة" ويسير بها وسط

التدريب غاديا ورائحا! وكانت عملية فتح باب غرفة التدريب، ومظهر الجد المضحك الذي يتخذه حامل اليافطة، يثير عاصفة من الضحك تصم الآذان! وكان حامل اليافطة الذي يفهم أهمية دوره تمام الفهم، يحافظ على هيئة الجد الوقار محافظة دقيقة، ولا يخرج من الباب الذي دخل منه.. بل يخرج من باب آخر.. وبهذا ينتعش جو التدريب، وينشرح صدر السيد س.. ويمضي التدريب بروح جديدة متوثبة.

لقد كنت أحلم أنا وسولارجتسكي بخلق طبقة روحية من الممثلين.. طبقة يجب أن يكون أعضاؤها من ممثلين وممثلات ذوي نظرات عريضة متسامية، ذوي أفكار واسعة الأفق.. أناسا يعرفون الروح الإنساني، ويهدفون إلى مثل عليا فنية.. أناسا يمكنهم أن يتعبدوا في المسرح كما يتعبدون في الهيكل. لقد كنا تداعب أحلامنا جميع ألوان المشروعات.. المشروعات الخيالية، لكنها من صميم عبادة الفن.. فمن ذلك مثلا ألا يدفع الناس مليما واحدا لكي يدخل المسرح ليشهد التمثيل! لماذا؟ لأن المسرح كالمعبد، يجب أن يكون خالصا وبلا ثمن للجميع! ولكن هذه الأحلام كانت أحلاما لابد لها من أن تنتظر زمنا أحسن من زمننا الذي لم يكن منتظرا أن تتحقق فيه. لقد كان من الخطأ أن نتوهم أن الناس إنما يأتون إلى المسرح بمحض الصدفة وحيثما اتفق.. وأنهم يأتون لمجرد التماس التفريج عن أنفسهم من عناء الأعمال. إنما أمثال هؤلاء المتفرجين المتعبين المنهوكي القوى ليسوا إلا جهازا بائسا لتلقي أي شيء من شئون التسامي والنهوض.

وكانت تداعبنا أحلام أخرى. لقد فكرنا في استئجار ضيعة يصلها بموسكو طريق للسيارات أو سكة حديدية، على أن ننشئ مسرحا في المبنى الرئيسي في الضيعة لإقامة حفلات الأستوديو فيه، وعلى أن يقيم الممثلون بصفة مستمرة في ذلك المبنى، وأن تعد أجنحة المسرح إعدادا يجعلها صالحة لأن تكون فندقا لضيوفنا الذين تبيح لهم تذاكرهم التي ينزلون بها في الفندق الدخول في حفلات المسرح التمثيلية، وكان لابد لهؤلاء الضيوف من التبكير في الحضور ليتريضوا في

حديقة المسرح، وليستريحوا بعد ذلك، ثم يتناولون عشاءهم مع الممثلين، ويزيلون عنهم غبار المدينة، ثم يدخلون لمشاهدة التمثيل بنفوس طيبة راضية منشرحة، وبهذه الطريقة يستطيعون أن يتلقوا من الفن ما هو قمين أن يقدم إليهم من وحيه ورفيع إلهامه.. وبهذه الطريقة أيضا يستطيع الفن أن يقدم إليهم الكثير من آياته المتنخلة المختارة التي طال ترشيحها في المشرحات الجمالية الدقيقة التي لا تسمح للغثاء والنفايات بالمرور فيها.

أما ميزانية مثل هذا الأستوديو فلن يكون مصدرها إيراد الحفلات التمثيلية فقط، ولكن يشترك فيها الاقتصاد الداخلي وزراعة أرض الضيعة. فالزراعة في الربيع، ثم ضم المحصول في الخريف، ينبغي أن يقوم بهما الممثلون أنفسهم. وسيكون لهذا أثره العميق في المزاج العام للأستوديو كله وفي الجو الذي يسوده، إذ إن قوما يتلاقون يوميا في جو المسرح المتوتر الأعصاب لا يمكن بحال من الأحوال أن تتوثق بينهم صلات المودة والصداقة، تلك الصلات التي لابد منها لاستتباب أواصر التعاون الوثيق في دنيا الفن. أما إذا تلاقوا في جو طبيعي آخر بحيث يجمع بينهم العمل المشترك فوق تربة الضيعة، في الهواء الطلق وتحت نور الشمس الساطعة.. فضلا عن تلاقيهم في المسرح.. لتفتحت نفوسهم، ولساعد هذا العمل العضلي البحت في خلق روح الوفاق والتآلف بينهم، ويمكن ألا يتوقف عملهم المسرحي إلا في أثناء فصلي الربيع والخريف ليستأنفوه ثانية حينما يكونون قد فرغوا من أعمالهم في المزارع، ثم يشرعون في إخراج مسرحياتهم في فصل الشتاء حينما لا يكون لديهم عمل آخر في عمل المسرح، فيتفرغون لدهان المناظر وخياطة الملابس وعمل النماذج.

لقد كانت هذه الفكرة.. فكرة الاقتصاد الداخلي بين الممثلين، والعمل الجماعي بينهم فوق مزرعة، من أقدم أحلام سولارجتسكي. لقد كان هو أول من فكر فيها وهجس بها فؤاده، لأنه لم يكن يستطيع العيش، وبخاصة في الربيع والخريف والصيف، إلا في حضن الطبيعة، وعلى اتصال وثيق بها. لقد كان يحن

حنينا إلى حياة الريف، ومن ثمة كان لابد أن يشرف هو على أعمال المزرعة لو قسم لها أن تتحقق.. إلا أن كل ما كنا نحلم به في ذلك الوقت لم يتعد نطاق الأحلام.. ومع هذا فقد استطعنا تنفيذ شطر من أحلامنا في ميادين الحياة الأخرى.

فلقد اشتريت رقعة كبيرة من الأرض بالقرب من ساحل البحر الأسود على بعد أميال قليلة من مدينة يوبا توريا، ثم أهديتها للأستوديو، وعلى هذه الأرض شيدنا مشروعا كالذي حدثتك عنه.. المباني الاشتراكية التي تتألف من فندق صغير، وإسطبل للخيل، وحظيرة للأبقار، وشونا للآلات والأدوات الزراعية، ومخزنا لحفظ الثلج "ثلاجة كبيرة"، وكان على كل ممثل من الممثلين أن يبني منزله الخاص بيديه هو، وعند ذلك يصبح المنزل ملكا خالصا له.

وكانت مجموعة من ممثلي الأستوديو تذهب في أثناء الصيف إلى يوباتوريا بزعامة سولارجتسكي ليحيوا هناك تلك الحياة البدائية الساذجة.. وقد تكرر ذهابهم هناك عامين أو ثلاثة أعوام، وكانوا يحضرون الحجارة ثم يهذبونها لتشييد منازلهم التي كانوا يبنونها بناية مؤقتة، وكانوا جميعا يقضون الصيف وهم معرضون للشمس حتى حالت بشرتهم وأصبحت سمراء بلون التوت، وهنا كان سولارجتسكي يكرر العمل الذي قام به في كندا مع الدكهوبور. فكان يخصص لكل من الممثلين عمله الشيوعي المشترك: فهذا يتخصص للطبخ، وذاك لسوق العربات، وثالث لتدبير شئون المنازل، ورابع لشئون البحر والزوارق. الخ، وقد عمت شهرة هذه الجماعة الغريبة بلاد القرم بأسرها، حتى كانت تجتذب المولعين بحب الاستطلاع فيشدون الرحل من البلاد النائية ويقصدون إليهم في رحلات منتظمة ليطلعوا على أحوال هؤلاء الممثلين المتوحشين من ممثلي الأستوديو التابع لمسرح الفن بموسكو، وكان المشروع بحذافيره يهدف إلى إيلاف الممثلين وتيسير لون من الحياة التعاونية بينهم في ظروف طيبة ظريفة، وفي عمل جسماني يعود عليهم بالخير والصحة، بعد العمل المسرحي المرهق الذي يمزق جوه أعصابهم عادة فيقضي على أواصر المودة بينهم، ولم تذهب عبثا تلك الحياة الصيفية في أحضان الطبيعة. لقد وطدت

علاقات الود بالفعل بين تلاميذ الأستوديو وجعلتهم أخوة متحابين.

لقد كان الأستوديو الأول في زهرة العمر، يستمد الحرارة والدفء من قلب رائده سولارجتسكي.. سولارجتسكي الثائر السابق.. تلميذ تولستوي وزعيم الدكهوبور.. المدير المسرحي الفني المثالي.. لقد كان هم قلبه الرقيق أن يكون له ثبت رواياته الخاص الذي لا يمثله مسرح آخر، ولست أدري كيف حدث أن ينتهي به الأمر، هو ومن ورائه تلاميذ الأستوديو جميعا، إلى تعشق القصاص الإنجليزي تشارلز دكنز، ولعل السبب في هذا هو ما كان يجده في قصصه من مشابهات بين حياته كلها وبينها، ولأن ما فيها كان مما يوافق هواه. لقد أرادوا أن يروا قصص هذا الكاتب الإنجليزي العظيم ممثلة فوق المنصة.. فهو وإن لم يقصد بها وجه المسرح إلا أنها تبدو كأنما كتبت له بما فيها من صور وشخصيات وحوادث. ومن ثمة قر قرارها على "مسرحة" إحدى قصصه. وقد اخترنا لذلك قصته "الصرصار فوق المدفأة"[1] التي تفرغ لها سولارجتسكي بكل ما فيه من عزم وتصميم، وأنفق في مسرحتها وإخراجها كل ما آتاه الله من مشاعر عالية وأحاسيس سامية وطاقة روحية لا تنفذ، مقبلا هو وتلاميذ الأستوديو على عمله بإيمان وطيد لا يتزعزع، مفرغين فيه أحلامهم الذهبية المعسولة التي كانت عدوى حماستها تنتقل من الأستاذ إلى التلاميذ، مما جعل الإخراج يكتسب تلك السمة الروحية المؤثرة التي لا يدانيها شيء في عالم الأدب.

ولم تكن تلك المسرحية من المسرحيات التي يكفيها القليل من التمثيل المفتعل الهين، بل كانت من هذا الصنف الذي يفتقر إلى هذا النوع من التمثيل المؤتلف الودود القريب من مشاعر المتفرج، التمثيل الذي يتدفق من قلوب الممثلين إلى صميم قلوب المتفرجين في غير زيف ولا افتعال، وقد ساعد على ذلك تصميم بناء الأستوديو حيث كان المتفرج يشعر بأنه إنما يجلس في نفس

---

(1) **"The Cricket on the Hearth".**

المكان الذي يجرى فيه التمثيل مجراه.

ولعل هذه هي المسرحية التي ترددت فيها للمرة الأولى تلك الأنغام العميقة التي تمس شغاف القلوب من أنغام الوجدان الأعلى في درجتها وصورتها اللتين كنت أحلم بهما في تلك الأيام، واللتين لم يكونا يجدان مكانهما في صالات المسارح الكبيرة غير المريحة، حيث يضطر الممثلون إلى رفع أصواتهم وإجهاد حناجرهم، وإلى تشديد النبر في تمثيلهم بطرق مسرحية مصطنعة، ولم يكن الجمهور يدري الأسباب الحقيقية، ولا يدرك سر لوذعيتنا التي أمدته بهذا الإحساس من التآلف والقرب من الممثلين، وجعلت الفضل في هذا كله مقصورا على الممثلين، والممثلين وحدهم.

ولقد كانت المناظر والأثاثات من أبسط الأنواع، وخالية من التفصيلات التي لا داعي لها. لقد كانت الأثاثات التي من قبيل الأرفف المحملة بما عليها من متاع خفيف. أو أرفف الأطباق "المطبقيات".. كان هذا وذاك يصور بالألوان أولا على خشب خفيف مسطح ثم يقطع بعد ذلك، وكان ممثلو الأستوديو هم الذين يقومون بعمل المناظر كلها.. بأيديهم.. وقد كان من بينهم فنان نابغة، وكانت نتيجة هذا تهيئة مزاج غير عادي، وجو لم يألفه الناس من قبل في المسارح. لقد كان من المستحيل أن نصف هذه المناظر بأنها كانت مناظر فنية بالمعنى المفهوم من كلمتي تصوير وتلوين.. ومع ذاك فقد كانت لها صبغتها المسرحية– أو قل المنظرية– بصورة غريبة حقا، ولا بأس هنا من ذكر حادثة كان يجب أن تكون نهاية لاستعمال أمثال هذه المناظر البسيطة غير العادية وغير المألوفة.. حادثة أذهلتني وأدهشتني إلى درجة كبيرة.

في إحدى عطلاتي الصيفية كنت كثيرا ما ألقى فنانا معروفا طائر الذكر وعلى خبرة كبيرة ودراية واسعة في شئون التصوير، وكان الحديث يجري بيننا عادة ونحن نقوم برياضتنا الصباحية مشيا على الأقدام حول موضوع المناظر المصورة فوق

خشبة المسرح، ورحنا نستعرض ما اشتملت عليه بعض الرسوم المسرحية لعدد كبير من المصورين الروس والأجانب من مزايا وعيوب، ثم نتناول ذلك كله بالنقد من حيث علاقته بمشكلات المسرح، وبخاصة المشكلات التي يواجهها الممثلون.

وقد وجهت السؤال التالي إلى صديقي الفنان الكبير: "قل لي أرجوك.. أي مجموعة من المناظر هي في نظرك خير المناظر وأنجحها، لا من حيث أنها مثال فذ في التصوير، ولكن من حيث أنها ظهارة أو خلفية فنية مناسبة ولوقوف الممثل أمامها ولتمثل الرواية؟".

ونظر الصديق الفنان نظرة، ثم قال: "اسمح لي بأن أفكر في سؤالك هذا". مضت أيام، والتقينا كثيرا.. لكنه لم يجب على سؤالي! وأخيرا لم يجد بدا أن يعتذر قائلا:

"إنني لا أزال أفكر!".

وفي إحدى المرات التي كنا نلتقي فيها رأيته يلوح إليّ بيده وهو لا يزال على قيد خطوات مني، مشيرا لكي أدنو منه. فلما فعلت، لاحظت أن الدهشة تكاد تأخذ بمجامع الكلام بين شفتيه.. لكنه لم يلبث أن قال وكأنه يشعر بنشوة النصر: "عرفت! عرفت! إن المنظر الذي هو في رأيي خير المناظر وأنسبها لواجهة المشكلات التي يعانيها الممثل هو المنظر الذي رأيناه في رواية: الصرصار فوق المدفأة".

ولم أكن قط أتوقع مثل هذه الإجابة، لكنه حينما شرع يدلي بأسباب رأيه ذاك، كنت أنا أضعها جنبا إلى جنب مع ما بلوته من فن إخراج المسرحيات وفن صناعة المناظر المسرحية. وفهمت أن صديقي الفنان جعل في حسابه أن أنجح ما قام به الممثلون في هذه الرواية كان الدافع إليه هو ما كانوا يحسون به من حاجياتهم الداخلية، وتحثهم إليه المشكلات الروحية التي تنطوي عليها أدوارهم لكي تساعد تمثيلهم ولكي تساعد الفكرة الأساسية التي كانوا يفسرونها في الرواية.

الفصل السابع والخمسون

مسرحية شهر في الريف

من تأليف: تورجنيف



تجربة في الروايات النفسية.. ملخص الرواية.. ماذا يتطلب هذا النوع من الروايات من الممثل؟.. المطلوب من الممثل أن يعرض قلبه على الجمهور، فكيف؟ كيف يحسن الممثل الانتفاع من السكون "ضد الحركة؟".. إعادة تجربة فشلت في رواية مسرحية الحياة.. المؤلف يقوم بدور راكيتين.. ستانسلافسكي الممثل يثور على ستانسلافسكي المخرج.. مشكلة دقة تصوير تورجنيف لأرواح الناس.. مصورو المناظر المسرحية ومشكلات علم النفس.. التصوير للمسرح غير التصوير للأوبرا والباليه.. المخرج الجاهل هو الذي يخضع للمصور.. بينويس المصور بثقافته الواسعة يشذ على القاعدة..

لست أدري ما الذي جعلنا نولي وجوهنا شطر تورجنيف الذي أجمع الناس من زمان بعيد على عدم صلاحيته للتأليف المسرحي! لقد كنا بحاجة إلى رواية من الروايات النفسية "السيكلوجية" المعقدة لنجري عليها تجاريبنا. وكانت روايته: "شهر في الريف" من الروايات التي أنشأها على أدق الخطوط البيانية المرهفة.. صعودا وهبوطا.. في تجربة الحب.

فهذه هي بطلة المسرحية: ناتاليا بتروفنا، قد قضت حياتها في صالون مترف ناعم، وسط تقاليد ورسوم وشعائر مدنية معقدة كانت تجعل الحياة في عصرها المتزمت، الغالي في التزمت، أبعد من أن تكون حياة طبيعية عادية.

والآن.. وناتاليا في هذا الوضع الشاذ، وفي الموقف البائس الذي يحبها فيه عاشقان في وقت واحد، نلاحظ أن علاقاتها بمن حولها، وأن نفسيتها أيضا، في حالة يرثى لها.

إن ملازمة زوجها لها.. هذا الزوج الذي لا تحبه.. ثم ملازمة العاشق المدنف الذي يذوب فيها غراما.. هذا الشاب راكيتين.. الذي لا تجسر على أن تنيله من نفسها شيئا.. ثم رقة مشاعر الزوج ومشاعر الحبيب، ورهافة تلك المشاعر فيما يخصها هي.. كل هذا يجعل حياتها حياة مرة.. حياة لا تطاق.

وعلى النقيض من هذه النباتات الرخوة، النباتات التي تنمو هكذا نموا صناعيا في بيت من الزجاج، يصور لنا تورجنيف الحبيبين فيروتشكا وباليف.. فإذا كان الحب في بيت هؤلاء الأعيان المترفين هو من نوع هذه النباتات الرخوة التي تنمو على تلك الصورة من التنمية الصناعية بالتدفئة في بيوت من الزجاج.. فانظر إليه عافاك الله في بيت هذين الحبيبين اللذين لا يتكلفان ولا يتصنعان.. إنه حب طبيعي، بسيط، ساذج.

ويحدث أن ترى ناتاليا بتروفنا هذين الحبيبين يتباثان الغرام ويتساقيان كؤوسه المترعة في بساطة وفي غير كلفة فيخفق قلبها، وتستجيب لنداء الطبيعة. إن وردة

البيت الزجاجي تريد أن تصبح زهرة برية..! إن مليكة القصر وسيدة المجتمع تحلم بالحياة في حقل.. والانطلاق في غابة! إنها تعشق بالييف. بالييف نفسه! ويؤدي عشقها إياه إلى كارثة. بل إلى كوارث.. فها هي ذي فيروتشكا لا تكاد تكتشف خيانة حبيبها، وتعرف صلته بناتاليا حتى تجفل، وتفر بجلدها.. وناتاليا تمد للحبيب الجديد.. هذا الطالب البائس، في حبل الأماني، فتربكه وتبلبله.. وترفض أن تفر معه.. وهو في الوقت نفسه تفقد حبيبها راكيتين الذي كان لا يهواها بل يعبدها.. ثم ها هي ذي تخسر الدنيا والآخرة.. فتبقى إلى جانب زوجها إلى الأبد.. زوجها الذي تعرف كيف تحترمه لكنها لا تدري كيف تحبه.

وهكذا تعود المسكينة فتحبس نفسها في صالونها الصغير الموحش.

إن هذه الصورة الدقيقة.. أو.. ذلك النسيج الشف الذي ينسجه نورجنيف للحب، بأسلوبه السيكلوجي، وبطريقته الفائقة، وقلمه الصناع، يتطلب من الممثل نوعا خاصا من الأداء الذي يمكن أن يتيح للمتفرج النفاذ بدقة وفي عمق إلى أغوار القلوب المتحابة، ليرى ثمة رأى العين كيف ترسم انفعالات الجوانح، من عشق وعذاب وغيرة، خطوطها، وكيف تسلك مسالكها.

فما هو إذن واجب الممثل لكي يستطيع أن يعرض قلبه على الجمهور إلى هذه الحد، حتى يتمكن المتفرج من أن ينفذ ببصره إلى صميمه، وحتى يتمكن من قراءة كل ما هو مسطور فيه؟ إن هذه مشكلة منظرية لا شك فيها! إنها مشكلة لا يمكن أن تحل بوساطة الأقدام أو الأيدي أو أي طريقة من الطرق المتفق عليها في ميدان الإخراج المسرحي والأداء التمثيلي. إنها مشكلة لابد فيها للممثل في بعض الإشعاعات غير المرئية، تأتيه من صميم إرادته الخلاقة، وعاطفته البناءة، وأشواقه التي تصنع الأعاجيب. إن الممثل بحاجة إلى عينين، وحركات إيمائية، وترنيمات صوتية لا يكاد يتبينها أحد، وسكتات سيكلوجية لا أثر للافتعال فيها.. وفضلا عن هذا كله، فلابد للممثل من الاحتراس، وعدم إتيان شيء قد يعترض طريق تلك

العملية السيكلوجية التي يقوم بها المتفرج لكي ينفذ إلى أرواح الممثلين عن طريق أعينهم، أو وهو يتلقى من أصواتهم وما تجود به من ترنيمات.. الجوهر الداخلي لمشاعر الشخصيات الروائية وأفكارها.

من أجل كان هذا كان ضروريا– وأقولها مرة ثانية– أن يحسن الممثل الانتفاع من السكون– الذي هو ضد الحركة– ومن انعدام الإشارات، والاستغناء استغناء تاما عن "ضرب البلطة!" فوق المنصة.. وأن يلغى إلغاء تاما أيضا جميع ما رسمه له المخرج من حركة مسرحية "ميزانسين" ليجلس الممثلون في هذه المشاهد فلا يأتون بحركة.. وليدعهم المخرج يحسوا ويشعروا ويتكلموا بالطريقة التي تنتقل بها عدوى حياتهم ومعيشتهم في أدوارهم إلى المتفرجين، وخير لهم ألا توجد إلا دكة واحدة أو كنبة واحدة فوق المنصة، وليجلس على هذه الدكة أو الكنبة جميع شخصيات الرواية حتى يعرضوا على المتفرجين جوهر تورجنيف الداخلي، والصورة المكتوبة لنسيجه الروحي الشف الذي أحكم نسجه قلمه الفنان الصناع.

وبالرغم من إخفاق إحدى التجارب المشابهة في مأساة: "مسرحية الحياة" فقد عزمت على أن أعيدها مرة ثانية، آملا أن ننتفع بما حققناه من التقدم في تكنيكنا المسرحي في تلك الفترة التي مضت منذ أن أخرجنا رواية هامسن. لقد أصبح ستانسلافسكي الممثل، الذي قام بدور راكيتين في رواية تورجنيف، يعرف معرفة جيدة طبيعة المشكلة التي ألقاها في طريقه ستانسلافسكي المخرج، وعند ذلك ألقيت بنفسي كلية في يدي ستانسلافسكي الممثل، رافضا ما يبذله لي ستانسلافسكي المخرج من ألوان المساعدات كلها، وكان ما حفزني إلى ذلك هو ما عسى أن أكتشفه على الأقل مما إذا كان في فرقتنا فنانون حقيقيون يستطيعون أن يخلقوا الحياة في الروح الإنسانية الخامدة، وما عسى أن نجربه تجربة عملية عما إذا كان صحيحا أن الممثل هو الشخصية الرئيسية في المسرح، والخالق الحقيقي لمعظم ما فيه من فن، ولكي ينسج الإنسان نسيجا رقيقا شفا دون أن يمزق خيوطه الدقيقة المرهفة فلابد له من الصنعة التامة الناضجة، والدراية الكاملة

التي للخبير الأخصائي.. لا صنعة العامل الكادح العادي ذي العضلات الغليظة المكدودة التي تمزق خيوط العاطفة، وكان لابد قبل كل شيء من تدمير هذا الإعياء الذي تصاب به عضلات الممثلين بكثرة فظيعة في الوقت الحاضر، وليست هذه بالمهمة السهلة الهينة، بل أصعب من ذلك مهمة جعل حرية الممثل الجسمانية وسكينته العضوية من الأمور الطبيعية التي لا إجبار فيها ولا إرغام.

وبالقياس إلى رواية "مسرحية الحياة" كان لا يزال ثمة صعوبة أخرى.. صعوبة أن تكن أقل من جهة فقد كان أكبر من جهة أخرى. أقل لأنه لم يكن ضروريا عرض مثل هذه المشاعر العظيمة القوية مادام الممثل سوف يلتزم السكون وقلة الحركة، وأكبر لأن تصوير تورجنيف لأرواح الناس تصوير دقيق إذا قيس إلى الانفعالات الإنسانية البدائية في رواية "مسرحية الحياة"– وقد لا يكفي أن نصف تصوير تورجنيف لهذه الأرواح بأنه دقيق فحسب، بل يجب أن نقول إنه تصوير دقيق معقد مشوش، وإذا أريد فهم هذه الصورة الدقيقة فهما طيبا فلابد من استحضار انتباه المتفرج استحضارا تاما، بحيث يجب إجباره على الدخول في روح الممثل، ثم، لابد للممثل من طاقة أكبر يستطيع بها إطلاق إشعاعاته الروحية، وقدر من الانتباه أعظم من ذلك يحسن به عرض هذه الإشعاعات عرضا خارجيا.

ولما كانت خيبة آمالي في تحسن وسائل الإخراج قد أخذت تزداد يوما عن يوم، وأخذت عنايتي بناحية الطاقة الداخلية الخلاقة في أرواح الممثلين تزداد يوما عن يوم أيضا– وذلك من وقت أن أخذ عدد ممثلي فرقتنا من ذوي الموهبة والمهارة الفنية يزداد عن ذي قبل– فقد أخذت الناحية الخارجية، أو قل، الشكلية، في رواياتنا التي نخرجها تفقد قيمتها وتأتي في ذيل ما نهتم به بعد الناحية الداخلية الخلاقة في أروح الممثلين. هذا بينما كان اهتمام المسارح الروسية الأخرى في موسكو وبتروغراد بالناحية الخارجية– أي الشكلية– يزداد يوما عن يوم إذا قيس ذلك باهتمامها بالمحتويات الداخلية للرواية، وكانت النتيجة أننا، نحن الذين كنا أول من كان يعني في الحلقة التاسعة من القرن الثامن عشر باستخدام كبار

المصورين من أمثال كوروفين وليفيتان للعمل في رسم مناظرنا، قد تنازلنا عن هذه الميزة في تلك الناحية للمسارح الأخرى. لقد كانت جميع أعمال المناظر في المسارح الإمبراطورية في كل من موسكو وبتروغراد توكل إلى كبار الفنانين– من أمثال بينويس وكورفين وجولوفين وروبيوجنسكي، ولم يصبح المصورون أشخاصا مرغوبا فيهم فحسب، بل أصبحوا أعضاء لا غنى عنهم للأسر المسرحية. وأخذت أذواق الجماهير تتأثر طبعا بأعمال هؤلاء الفنانين فطالبوا بالمزيد من المناظر الأكبر حجما والأكثر تعقيدا.. ولكن أين بالله عليك أيها القارئ يمكن أن نجد ذلك المصور الذي يستطيع أن يلبي جميع حاجياتنا؟ لقد كان من المحال أن نتحدث إلى معظم هؤلاء المصورين عن جوهر فننا المسرحي، لأن عددا كبيرا منهم لم يتلق شيئا من الإعداد الأدبي الضروري الذي يمكنه من فهم أفكار الرواية ومراميها ومشكلات المؤلف وعلم النفس، ومشكلات فن المناظر المسرحية بوجه عام، وكثيرون من هؤلاء المصورين لا يزالون يجهلون جهلا فاضحا جميع هذه المشكلات بالرغم من كونها أسسا لفنون المسرح كلها. إنهم مصورون لا شأن لهم بالمسرح، وهم لم يدخلوه إلا لأغراض مادية صرفة، أو لأنهم استدعوا لرسم بعض المناظر والسلام! وهم لم ينظروا إلى عقد المنصة إلا على أنه إطار كبير ضخم أشبه بإطارات صورهم، ولم ينظروا إلى المسرح إلا على أنه صالة من صالات عرض الصور حيث يمكنهم أن يعرضوا أعمالهم على آلاف من النظارة يوميا. إن المسرح كان إلى ذلك التاريخ مسرحا متواضعا لم يفرض على هؤلاء المصورين طلبات ذات بال أو طلبات ذات صبغة خاصة، لأنهم لم يسبق أن صوروا شيئا إلا لأعمال الأوبرا وأعمال الباليه، تلك الأعمال التي كانت الصبغة الداخلية فيها.. الصبغة المتصلة بروح القطعة الفنية وفكرتها، شيئا غير كبير القيمة في ذلك العهد.. ومن هنا كان استقلال هؤلاء المصورين، أو قل، انفصالهم بصورهم، حتى عن الأوبرا المعروضة والباليه المعروض، ولكن.. هل كان ممكنا أن يمنحوا مثل هذا الاستقلال، أو الانفصال الكامل في المسرحيات المنطوقة.. المسرحيات الحوارية التي يؤديها

الممثلون بالكلام فوق خشبة المسرح؟ لقد كان الذي يحدث في كثير من الأحيان أن يقدم المصور نموذجه إلى السيد المخرج الذي يعتمده، ثم يجلس ليضع رسم الحركة المسرحية وفقا لهذا النموذج، ثم يشرع حضرته بعد ذلك في التداريب التي تستمر عدة أشهر مطابقة للنموذج أيضا.. ثم يأتي السيد الفنان لتنفيذ المنظر على المنصة فيبدو تنفيذه مخالفا كل المخالفة لما كان يوحي به نموذج السيد المصور الذي ارتبط به السيد المخرج في الميزانسين وفي تدريب ممثليه.. والسيد الفنان يشذ في تنفيذه للمنظر بدافع الهوى الخالص، ودون أن يلقي بالا إلى أن مخالفته للنموذج سوف تدمر جميع الخطط والجهود التي قام بها السيد المخرج والسادة الممثلون. لقد مر بنا زمن كان يتعذر علينا العمل مع هؤلاء السادة فيلد مارشالات التصوير المسرحي، ولهذا كنا نفضل الاستعانة بالفنانين الشباب الذين كانوا أنسب منهم لأعمالنا وأقل فسادا وغطرسة.

ولكن حدث في إحدى رحلاتنا إلى بتروغراد أن تعرفت إلى الفنان بينويس وجماعته من المصورين الذين يطلقون على أنفسهم جماعة "عالم الفنون" وهم الذين كانوا يعدون في ذلك الوقت في طليعة التقدميين، وقد أذهلتني ثقافة بينويس الواسعة المتعددة الجوانب وعلمه الجم في جميع فروع الفن والمعرفة، ولم أملك أن أعجب كيف أمكن لذهن إنساني واحد وذاكرة مهما كانت من القوة والإحاطة أن يختزنا مثل هذا القدر من المعلومات المتينة الأصيلة. لقد كان هو زعيم الجماعة، وقد وسع مدارك أعضائها جميعا بعرفانه الخصب، وكان يجيب على أسئلتهم، وكأنه دائرة معارف غزيرة متنقلة، ولما كان هو نفسه فنانا عظيما فقد عرف كيف يحيط نفسه بعدد عظيم من الرجال الموهوبين. وقد ظهرت مقدرة هذه الجماعة فعلا من ناحية الفن المسرحي في إخراج باليهات دياجيليف خارج روسيا، وكانت مسارح بتروغراد تستخدمهم أيضا، وقد أتاح لهم هذا قدرا كبيرا من المرانة والتجربة العملية، وهم كانوا على إلمام حقا بجميع أعمال المناظر والملابس وأثاثات المسرح، وقد دلت التجربة على أنهم كانوا أصلح من يفهم مطالب مسرح

كمسرحنا، إلا أن عقبة كأداء كانت تحول بيننا وبين استخدامهم، فالعمال الذين من هذا الطراز الرفيع الأسمى، يجب أن يتقاضوا ولابد أجرا رفيعا أسمى، والمسارح الإمبراطورية التي تتكفل الحكومة بنفقاتها كانت أقدر منا نحن رجال هذا المسرح الخاص الفقير على دفع هذه الأجور الخيالية، وهذا هو السبب الذي جعلنا نحجم إلا في النادر عن تكليف هؤلاء الفنانين العظام بالنهوض ببعض أعمالنا المنظرية التي كان لابد لها من المظهر المترف، بالرغم من أنهم لم يكونوا غرباء عن فننا.

* * *

الفصل الثامن والخمسون

الحرب العالمية الأولى



فترة من القلق والتمزق.. القبض على المؤلف وآخرين من ميونخ.. في سويسرا.. العودة إلى روسيا بالبحر من مرسيليا وسط غواصات الألمان.. مسرحيات دعاية مسلوقة في مسارح موسكو.. روايات بوشكين الشعرية ذات الطراز الرفيع وتضاؤل الإمكانيات المسرحية في إخراجها.. روايته موزار وساليري.. المؤلف في دور ساليري.

سافرت زوجتي من موسكو إلى ماردينباد قبل الحرب العالمية الأولى مباشرة، تلك الحرب التي صبت علينا وعلى العالم كله ويلاتها وكوارثها، بينما ذهبت أنا وأولادي إلى الأستوديو الأول بالقرب من يوبا توريا لنرى ماذا تم من أمر تلاميذه في

مستعمرتهم هناك، ولما انتهت زيارتي للأستوديو خرج الممثلون جميعا لوداعي.. فصافحتهم شاكرا مسرورا، ثم ركبت عربتي التي انطلق بها سائقها ينهب الأرض، ولبثت أنا واقفا في العربة ألوح للممثلين بقبعتي حتى غابت العربة عن الأنظار في أحد منعطفات الطريق، وعند ذلك جلست، وأخذت أشعر من فوري بموجة من القلق والتوجس تتغشاني وتسولي عليّ حتى كدت أن يغمى عليّ، وسمعت هاتفا يغريني بالعودة إلى موسكو، وبعدم المجازفة بمغادرة البلاد والسفر إلى الخارج، إلا أنني لم أستجب.. لأنني تذكرت أن زوجتي تنتظرني في مارينباد، فلم أبال بوساوسي، وتابعت السفر. وبلغنا مدينة لفوف، وقضينا ليلة قلقة مؤرقة. لقد كان الجنود يمرون باستمرار من تحت نافذة غرفتي، وكأنهم كانوا يبحثون عن شخص هارب، وبلغنا مارينباد.. إلا أن روح القلق والتوجس اللذين لزماني في بلاد القرم لم يبارحاني هنا أيضا. لقد كنت أقضي الليل بطوله ساهرا مفكرا.. كأنما أنا على شفا هوة سحيقة لن ألبث أن أتردى فيها.. أو كأن كارثة محيقة لن تلبث أن تحل بنا جميعا، وجلست أكتب إلى أولادي الذين كانوا يقيمون مع سولارجتسكي في كييف لأرسم لهم الخطة التي يتبعونها في حالة نشوب الحرب، لأنهم سيكونون في منطقة لا شك في أنها ستكون قريبة من ميدان القتال إن لم تكن هي ميدان القتال بالفعل، وتذكرت لهم ماذا يصنعون وإلى أين يتوجهون، ولم تكذبني هواجسي، وحدث ما كنت أتوقع. فقد أعلنت الحرب، وأردنا أن نعود إلى روسيا، إلا أن السفر بالسكة الحديدية كان أمرا متعذرا، لأن النمسا كانت قد شرعت في قتال الصرب بالفعل، ونجحنا في مغادرة النمسا، لكننا وجدنا أنفسنا في ألمانيا، وحينما غادرنا قطارنا في ميونخ رأينا في مواجهتنا اللافتات الصفراء الكبيرة تدعو الرجال إلى التجنيد، والانخراط في صفوف الجيش. لقد تغيرت كل العلاقات بين الناس جميعا، وسأعفي القراء من وصف ما لابد أن يعانيه الأجنبي في بلاد معادية. لقد قبضوا علينا، أنا وزوجتي وكاتشالوف والكاتبة جوريفتش وساقونا في شوارع المدينة تحت حراسة مسلحة إلى القلعة حيث اعتقلنا فترة ما، وبعد ألوان طويلة من المر والعذاب

والمغامرات أرسلوا بنا إلى سويسرا، وهم يشكون في أننا جواسيس روسيون، ولم يكن مستغربا أن يتلقانا السويسريون في تربص وحذر.. وتمضي أسابيع طويلة قبل أن يثبت لأولي الأمر أننا لسنا جواسيس. ثم نلتقي في سويسرا بعدد من ممثلينا الذين كانوا يحاولون العودة إلى روسيا، وقد لبثنا فترة نطعم وننزل بالمجان في رحاب رجل يملك فندقا من أحسن فنادق بيتنبرج، وبعد هذا سافرنا إلى جنيف، وبفضل ما أبداه نحونا من العطف بأحد مديري المصارف وبعض أهل الفضل من رجال هذه المدينة استطعنا أن نحصل على ما يلزمنا من المال الذي لم نكد نصل إلى روسيا حتى رددنا شاكرين، وكانت عودتنا إلى بلادنا عن طريق مرسيليا وأثينا وأزمير والقسطنطينية فأوديسا. وفي طريقنا إلى روسيا صادفتنا عقبات وأهوال جمة، وقد واجهتنا في عرض البحر الغواصة الألمانية "جو بن"، إلا أن باخرتنا استطاعت الفرار منها.

أما في موسكو فكانت الحياة قد بلغت درجة الغليان، وكانت المسارح تعمل كما لم تعمل من قبل، وكان أصحابها يعدلون مناهج الروايات المعروضة بحيث يجعلونها مناسبة للظروف القائمة.. ومن ثمة فقد كانوا يخرجون إخراجا سريعا كثيرا من الروايات الوطنية "المسلوقة!".. ومن هنا برهن الفن على أنه لا شأن له بأهواء الفترة الحاضرة ولا بالشئون السياسية ولا بما يقيم الناس ويقعدهم في ذلك الزمن العابر المجنون.

وقد ذكرني هذا بما حدث في أثناء الحرب الروسية اليابانية حينما طلب بعضهم من أنطون تشيكوف أن يكتب رواية عن تلك الحرب فاعتبر الكاتب العظيم مجرد مطالبته بهذا إهانة له، ثم رد عليه قائلا: "اسمع. من الضروري أن تمضي عشرون سنة أولا، ومن المحال أن نتكلم عن هذه الحرب. إذ لابد أن تكون نفس الكاتب في طمأنينة وسكينة حين يكتب.. وبغير هذا فلن يكون إلا كاتبا متحزبا وصادرا عن هوى".

وقد سقطت هذه الروايات الجديدة الوطنية المسلوقة واحدة بعد أخرى، ولم يكن منها ما يستحق الخلود والذكر، وهل يمكن أن تسمو هذه الشقشقة المسرحية الزائفة التي تشبه الإعلانات المصنوعة من الورق المقوي في دعوتها إلى الحرب واستفزاز مشاعر الناس.. هل يمكن أن يسمو ذلك أو يقارن بما يشعر الناس به بالفعل من ويلات الحرب الحقيقية في الشوارع، وفي دخيلة نفوسهم، وفي عقر بيوتهم، وربما ينصب على رؤوس أبنائهم الجنود في الميدان من قنابل مرعدة مدمرة؟ أمن الضروري أن نلجأ إلى تمزيق قلوب الناس في الوقت الذي نراها تنزف فيه دما بالفعل؟ إن الحديث عن الحرب في المسارح في وقت الحرب لا يزيد على كونه كاريكاتير يفيض بالإهانة والإضرار بمشاعر الناس، ونحن لا يجوز لنا أن نعبر عن الروح الوطني إلا بما تخلفه العبقرية القويمة من أعظم روائع المسرح وآياته الخالدة.. ومن قبيل ذلك مسرحية من نظم بوشكين في مناظر من صنع بينويس– فذاك هو ما يجب أن نعبر به عن الوطنية.

ولكن.. وا أسفاه! إن الرغبة الطيبة لم تكن يوما بالشيء الذي يكفي، ولابد إلى جانب الرغبة من المقدرة على تنفيذها، ونحن لم يكن لدينا من الرغبة ما يكفي لجعلنا قادرين على إخراج روايات من طراز شعري مجيد كتبها عبقري مثل بوشكين.

إن مسرحيات بوشكين حين يتولى إخراجها مخرج فنان مثل بينويس، فيبرز ما فيها من جمال وفتنة، بما يعرضه فيها من مناظر خلابة، وملابس شائقة، لترينا نحن الممثلين، وأنا بخاصة، العجز التام الذي يرتكز فيه فننا وتكنيكنا المسرحي، إننا نستطيع في الروايات النثرية، حتى في حالة اشتمالها على محتويات روحية ضخمة، أن نخلق منها شيئا ولكن في الروايات الشعرية ذات الصبغة المجيدة، الروايات التي لا تحدثك عن رجال فرديين، أو طبقات معينة من الناس، لكنها تحدثك عن جميع الانفعالات البشرية المشتركة، نجد أن تكنيكنا وخبرتنا ليسا من القوة بما فيه الكفاية، وأنا ما حييت فلن أنسى دور ساليري الذي لعبته في رواية "موزار وساليري". إنني أعتقد أن كل ما كان يصدر من القلب إلى اللسان، أو من القلب

إلى الوجه وإيماءاته، أو من القلب إلى الذراعين وإلى سطح الجسم، فقد كنت أعيش فيه وأؤديه أداء عميقا صحيحا، لقد كنت أحس الدور، وأحيا فيه حياة طيبة!

ولكن منذ أن أصبح كل ما كان شيئا محسوسا به إحساسا داخليا بحيث يعيش فيه الممثل ويشعر به فمن الضروري تجسيده وتجسيمه بواسطة الصوت بأنواعه، وبواسطة الأسلوب الشعري، والكلمات ذات الرنين والإيقاع، وبالحركات المضبوطة المرسومة.. فإنني أجدني لا حول لي ولا قوة.. فلا صوت.. ولا تعبير.. ولا حركات تشكيلية.. ولا إيقاع.. ولا سرعة مضبوطة للأداء. إنني كنت أمام هذا كله لا أزيد على كوني أحد الهواة. إلا ما أقساه من عذاب أن تحس إحساسا صادقا ثم تضطر إلى تجسيد إحساسك الصادق هذا بطرق زائفة وصورة لا قيمة لها. لقد تحملت هذه الآلام، وذاك العذاب المر، عامين طويلين في دور سالييري.. ذلك الدور الذي كان فوق مقدوري.. والذي كانت كل عبارة من عباراته من القوة والعمق بحيث تصلح كل منها لأن تكون موضوعا لرواية طويلة من خمسة فصول.. إن المهم في هذا كله أنني أستطيع أن أقول لنفسي بعد الانتهاء من تمثيل تلك الرواية: "حسن.. إنني أعرف أنني لا أعرف شيئا!" ومن ثمة فقد بدأت حركة الاكتشاف في مجاهل الفن من جديد. لقد بدا لي أن جميع حياتي التي حييتها في الفن قد ذهبت سدى.. وبلا طائل، وأنني لم أنجز في حياتي الماضية شيئا.. وأنني كنت أسلك الطريق غير الصحيح.

الفصل التاسع والخمسون

الثورة الثانية ١٩١٧



كتلة الشعب تغزو المسرح لأول مرة.. كيف روض المؤلف هذه الجماهير.. الروسي وشغفه بالمناظر.. بعض المدن تضحك في مواضع من الرواية لا تضحك فيه مدن أخرى، فما السر؟.. لماذا جاء هؤلاء المتفرجون الجدد؟ للمتعة أم للمعرفة؟.. فتنة بعض المتفرجين الريفيين بالمسرح.. الشعب يستجيب لأرقى المسرحيات فلا تظلموه في مصر.. الثورة تنقذ الشعب.. المؤلف يروض الجماهير مرة أخرى.. مأساة قابيل **Cain** للشاعر بيرون تبهر الجماهير الشعبية في موسكو.. تمزق بسبب الحرب..

ثم اندلعت من حولنا نيران الثورة الثانية التي أصمت برعودها آذان الشعب الروسي كله.. وليس هذا فحسب، بل سرعان ما شبت الثورة الثالثة.. وهذا كله في سنة ١٩١٧. وقد اضطلع مسرح الفن برسالة جديدة إلى ما كان يقوم به من

أعمال.. لقد كان من واجبه أن يفتح أبوابه لأكبر عدد من المفترجين.. لتلك الملايين من سواء الشعب الذين لم تتح لهم الفرصة حتى ذلك العهد للتمتع بالمباهج الثقافية، وكان مثلنا في هذا الموقف مثل "ليزر الطيب" في رواية أندرييف: "أنا ثيما" التي تطالب الجماهير فيها ليزر بإعطائهم المزيد من الخبز، وكانوا كلما أعطاهم صرخوا في وجهه: أعطنا أعطنا.. حتى كاد الرجل أن يجن بالرغم من ثرائه الواسع وقدرته على إطعام الملايين بعد الملايين. فهذا كان شأننا إزاء الجماهير التي كانت تفد حشودا حشودا على مسرحنا. إلا أن قلوبنا كانت تخفق فرحة متشوقة مع ذاك لعظم ما كانت تشعر به من أهمية الرسالة التي كان من نصيبنا القيام بها في تلك الثورة، وقد حاولنا في أول الأمر أن نكتشف كيف يمكن أن يستجيب هذا المتفرج البسيط لبرنامج رواياتنا الذهنية التي لم يقصد بها أن تعرض على مثل هذا الجمهور الساذج السليم النية!. إن ثمة فكرة تقول بأنه يجب على الإنسان ألا يعرض على الفلاحين إلا روايات ذات موضوعات منتزعة من واقع حياتهم.. وبالأحرى روايات تناسب أفكاره عن الدنيا التي يعيش فيها. كما يجب على الإنسان أيضا إذا كان جمهوره من أهل المدن المتحضرين أن يمثل لهم روايات تكون موضوعاتها من صميم حياتهم، وهذه ليست فكرة خاطئة فقط، بل هي فكرة لا أساس لها من الصحة. فالفلاح إذا رأى مسرحية ذات موضوع منتزع من صميم حياته راح ينتقدها فإذا هو يراها لا تشبه حياته كما يعرفها هو لأنها لا تؤدي بنفس اللغة التي هي لغته، إن إبطالها يتكلمون لهجة مغايرة تماما لما اعتاد هو أن يتكلم.. وهو لا يلبث أن يجأر بالشكوى مما يرى.. ثم هو يتساءل عما يدعونا إلى أن نريه نفس الحياة التي يراها كل يوم والتي تجرع منها ولا يزال يتجرع الأمرين.. إنه يفضل أن يرى كيف يحيا الآخرون، لأن هذا يكون في نظره شيئا جديدا يسره ويهمه.. إن المتفرج البسيط الساذج تنزع نفسه إلى الحياة الجميلة الفياضة بالمحاسن.

لقد كانت جماهير المسارح بعد شبوب الثورة أخلاطا ومن كل لون.. وظلت هكذا وقتا ما.. ظلت تجمع بين الأغنياء والفقراء.. بين المثقفين الأذكياء والجهلة

الأغبياء- بين المدرسين والطلبة الحوذيين "العربجية!" والسعاة والفراشين والكتبة وعمال النظافة والسواقين والأدلاء والكمسارية والعمال والخدم والجنود، وكنا نقدم برنامجنا المعتاد مرة أو مرتين خلال الأسبوع في مبنى مسرح سولودوف- نيكوفسكي الضخم.. وكنا "نجرجر!" مناظرنا وأمتعتنا من مسرح الفن إلى هذا المسرح طوال الطريق.. وكان طبيعيا أن تفقد تلك المناظر التي صنعت لمسرح أنيق خاص قدرا عظيما من رونقها في هذا المسرح الكبير.. وبالرغم من هذا فقد كانت رواياتنا تمثل في جو رصين وسكينة تامة أمام هذه الجماهير المكتظة في الصالة التي كانت تزدحم دائما بأضعاف من كانت تتسع لهم في الظروف العادية.. وكانت الجماهير تأخذ ما ترى وما تسمع مأخذ الجد، وبأنفاس مبهورة، ونفوس مسحورة.

إن الروسي أكثر من أي مخلوق آخر شغفا بالمناظر التي تملأ العين وتملك مسارب اللب. وكلما كانت المناظر مثيرة وآسرة للنفس، كلما ازداد سحرها في فؤاده وتضاعفت جاذبيتها له، والمتفرج الروسي البسيط يهوى من المسرحيات ذلك الصنف الذي يبكيه قليلا، ويفلسف له شئون الحياة، ويسمعه أقوال الحكماء والأمثال المأثورة، أكثر مما يهوى هذه الفودفيلات الصاخبة التي يخرج منها وليس في قرارة نفسه من موضوعها شيء يغذي روحه أو يعود على وجدانه بأي نفع. لقد كان هذا المتفرج الجديد الذي يزورنا لأول مرة يتشرب روح رواياتنا الخاصة بمسرحنا تشربا ينفذ إلى أغوار قلبه بدون وعي منه، وأنا أقرر هذا وأنا أعترف بأنه كان يدق على فهمه بعض النقاط العويصة التي كانت، لهذا السبب، لا تجد لها صدى في الصالة، ولا تثير من الضحك ما كانت قمينة أن تثيره لو وجدت جمهور من المثقفين.. إلا أن نقاطا أخرى كانت تجد في نفسه صداها المفاجئ، والاستجابة غير المنتظرة، والضحك المتواصل المتجدد الذي يمكن أن تفتح للممثل من ألوان الفكاهة المستخفية تحت إهاب النص ما لم يكن يلقى إليه باله من قبل. إن مما يؤسف له أن نظل إلى اليوم جاهلين لقانون رد الفعل الجماعي

للانطباعات المنظرية في نفوس الجماهير، وما يكون له من الصدى العميق في نفس الممثل، مما لا نغلو مهما زدنا من القول فيه.. ومن الأسرار التي ستظل خافية علينا أيضا، بل ستظل لغزا لا يحل، ذلك السر الذي يجعل بعض المواضع في رواية من الروايات شيئا مضحكا يضج له الجمهور كله بالضحك الشديد في جميع الحفلات في مدينة من المدن، بينما الذي يثير الضحك المتواصل في مدينة أخرى هو تلك الأماكن التي لم تكن تثير ضحك أحد في المدية الأولى، وهكذا لم نستطع أن نتبين السبب في كون جمهور المتفرجين الجدد لم يكن يضحك في المواضع المشهورة التي كانت تثير عاصفة من الضحك الشديد بين جمهورنا المثقف السابق، وكذلك لم نستطع أن نعرف كيف نغير حفلاتنا الخاصة وحفلاتنا التي تكتظ بسواد الشعب لكي نصل إلى بؤرة انفعالاته ومستقر عواطفه.

ومجمل القول إنها كانت حفلات لطيفة وهامة، وقد استفدنا منها قدرا كبيرا مما لم نكن نعلم، إذ إنها أجبرتنا على الإحساس بجو مختلف اختلافا تاما مما تعودنا أن نرى في صالتنا. فقد بدأنا ندرك أن هؤلاء المتفرجين الجدد لم يحضروا إلى المسرح لمجرد اللهو وجريا وراء المتعة.. بل هم قد حضروا من أجل المعرفة، وإني لأذكر أحد إخواني المزارعين الأوفياء من أهل الريف الذي كان يحضر إلى موسكو مرة في كل سنة لكي يشهد مجموعة رواياتنا كلها.

لقد كان ينزل عادة في الغرفة المجاورة لغرفة شيقتي، وكان لا يخرج منها حتى يخلع ثيابه ويلبس قميصا حريريا أصفر يستخرجه من "بؤجة!" ملابس– كان يحضرها معه– ولست أدري لماذا لم يكن يستعمل الحقائب لهذا الغرض!– وكان القميص يبدو كأنه قد انتابه لقصر من طول استعماله ومن مر السنين، وبعد هذا يلبس زوجا جديدا من النعال اللامعة، وسروالا قطيفيا، ثم يلمع شعره بالزيت الفاخر.. وبعد هذا يشرق علينا بطلعته البهية لتناول العشاء معنا، وكان وهو قادم لا يملك إخفاء تلك الابتسامة التي ترف على شفتيه وهو ماشي يكاد يتزحلق على خشب الباركيه الناعم الأملس، ثم وهو يجلس إلى المائدة المغطاة بالمفرش

الأبيض الفاخر، ثم وهو يمد يده ليتناول فوطة مكوية ناصعة البياض ليعلقها في فتحة قميصه من تحت ذقنه، ثم وهو يتناول ملعقة فضية لا تكاد تفارق يده.

لقد كانت الابتسامة لا تكاد تفارق شفتيه وهو يصنع هذا كله.. وكان يبدو وهو يحمل الملعقة كأنه يتمتم بالصلاة التي تسبق كل أكلة من أكلاتنا اليومية، ولم يكن سيادته يتناول الحساء.. ولعله كان يشفق من استحالته إلى قربان من جسد السيد ودمه.

فإذا فرغنا من طعامنا شرع يسألنا عن أنباء المسرح.. وهنا كانت نفسه تتفتح، وتمتلئ غبطة وابتهاجا.. ثم ينهض ليتوجه إلى مسرح الفن في زيه هذا الغريب العجيب، وكان وهو يشهد التمثيل تنتابه انفعالات كثيرة، فهو مرة يحمر ومرة يصفر، ومرة يشحب، ثم يعود إلى حالته الأولى من النشوة والانتعاش.. لقد كان يظل على تلك الحال.. لعبة في أمواج انفعالاته بين استثارة وحماسة.. حتى إذا انتهت الرواية لم يعد إلى المنزل لينام.. بل كان ينطلق في شوارع موسكو يطويها، ويذرع رحبها ساعات طويلة، بقصد "ترويق مزاجه!" وتصفية انطباعاته، ووضع أفكاره وعواطفه على تلك الأرفف الذهنية التي هي مستقرها ومستودعها دائما، وكان إذا عاد إلى المنزل لقيته شقيقتي لتساعده في تلك العملية الشاقة التي كان يعاني فيها من الصعوبة ما يعاني.

فإذا انتهى عرض مجموعة رواياتنا كلها خلع صاحبنا قميصه الحريري الأصفر، وسرواله المخملي الفاخر، ونعليه الجديدين اللامعين، وربطها جميعا في "البؤجة!" وسافر إلى الريف فلا يعود إلا من قابل– أي في السنة القادمة كما يقول المتواضعون الذين لا يتفيهقون! وكان يرسل إليّ من هناك عددا لا ينتهي من الخطابات التي يفلسف فيها ما يشاء، وكانت هذه الخطابات تساعده بالطبع على هضم ما رأى وما سمع، كما كانت تساعده أيضا على العيش في مخزون انطباعاته، والحياة في ذكرياته المسرحية التي عاد بها من موسكو، ومبلغ ظني أن المتفرجين

الذين من نوع صديقي هذا والذين كانوا يترددون على مسرحنا لم يكونوا عددا قليلا، لقد كنا نحس وجودهم في الصالة ونحن نمثل، ونشعر بواجبنا الفني نحوهم.

وكنت أقول لنفسي في ذلك الوقت: "أجل. إن فننا ليس فنا أزليا خالدا.. إلا أنه مع ذاك الفن الوحيد من بين الفنون كلها الذي لا يمكن أن يجد منه إنسان مهربا ولا عنه معدي.. إنه الفن الذي يفتن ويسحر ويجذب إلى معبده وقدس أقداسه قلوب الجماهير المشتاقة المتلهفة.. فيالله ماذا فيه من سر وماذا فيه من قوة وأسر! إن عمله لا يتم على يد رجل واحد.. بل على أيدي جماعات من الناس يقومون به في وقت واحد. جماعات من الممثلين والفنانين والمديرين الفنيين، والمخرجين والموسيقيين.. ثم هو فن جامع تنطوي تحت لوائه فنون كثيرة، تختلف فرادى، وتجتمع في رحابه في اتزان وانسجام.. وموسيقى.. ومسرحية.. وتطوير.. وإلقاء حماسي.. ورقص.

"وهذا العمل المسرحي كله لا يتلقاه شخص واحد، ولكن تتلقاه في الوقت نفسه جماهير من المتفرجين تستجيب له بانفعالات جماعية تضاعف حرارة لحظات التفرج وتزيدها حماسة واشتعالا. فهذه الجماعية.. وبالأحرى.. هذا الخلق الفني الذي يقوم به عدد كبير من الفنانين في مختلف الفنون في وقت واحد.. هذه الشمولية– وبالأحرى– العمل الذي لا يضطلع به فن واحد، ولكن فنون مختلفة كثيرة العدد في وقت واحد.. هذا الإحساس الذي لا يصدر عن فرد واحد فقط بل هو يصدر عن القطيع كله حين يتلقى هذا العمل الفني الضخم من فوق المنصة وهو جالس في الصالة.. هذا كله يبدي قوته الكاملة في الطابع الذي يتركه في هذا المتفرج الجديد الساذج المؤمن الذي لم تتلف روحه ولم يمسخه التكلف والأوضاع الزائفة المصنوعة".

فسلطان هذه القوة المنظرية على المتفرج كان يتجلى في أبرز مظاهره في إحدى الحفلات التي سأظل أذكرها ما حييت، وكنا قد قمنا هذه الحفلة في نفس

الليلة السابقة لنشوب الثورة الثالثة تقريبا، ففي تلك الليلة كان الجنود يتجمعون حول الكرملين، حيث كانت إجراءات وحركات غامضة تأخذ مجراها، وحيث كانت جماهير من الغوغاء، متنكرة في ملابس رمادية، يذهبون إلى مكان ما، وكانت شوارع برمتها خالية من أي مخلوق، وكانت المصابيح مطفأة، ودوريات البوليس لا أثر لها، وقد احتشد في مسرح سولودوف– نيكوفسكي جمهور لا يقل عن ألف متفرج لمشاهدة مسرحة تشيكوف: "بستان الكراز" التي تصور تصويرا عميقا مؤثرا حياة تلك الطبقة من الأهالي الارستقراطيين الذين كان سواد الشعب يستعد لخلع نيرها عن أعناقه والوقوف وقفة نهائية إزاءها.

لقد كانت الصالة الممتلئة فوق سعتها بالجماهير الشعبية تغلي كالمرجل هيجانا وجيشانا، وكان الجو– أو قل: المزاج السائد فوق المنصة وفي الصالة جو قلق وتوجس، وكنا نحن الممثلين ننتظر ابتداء التمثيل وقد عملنا مكياجنا ووقفنا بالقرب من الستار نصغي إلى لغط الجمهور المترقب في جو الصالة المتخثر المتعقد، وكنا نقول لبعضنا: "إننا لن نتمكن من إنهاء هذه الحفلة.. إن فضيحة تنتظرنا في الصالة ولابد.. كيف يطيق هذا الجمهور الناقم أن يرى هذا العطف على تلك الطبقة التي هب هو للثورة عليها؟ إنه سوف يطردنا من فوق خشبة المسرح.. بل لعله يطاردنا من المسرح كله.. إن لم يهجم علينا ويفتك بنا".

وحينما انفرج جناحا الستار أخذت قلوبنا تدق وتخفق انتظارا لما سوف يحل بنا.. ولكن.. يا عجبا! إن روح تشيكوف الغنائية، وفتنة الشعر الروسي.. تلك الفتنة الأزلية الخالدة.. وهذا الجو الحي الذي كانت تعيش فيه طبقة الأعيان الريفية في روسيا القديمة.. كل هذا كان له رد فعله السحري حتى في هذه الظروف الثائرة التي كانت قلوب الشعب تغلي فيها كالمراجل. لقد كانت حفلة من أنجح الحفلات التي قدمناها في حياتنا المسرحية كلها، وذلك من حيث حسن إصغاء الجمهور وانتباهه المركز العجيب. لقد كنا نشعر أن الجمهور كله يود لو استطاع أن يندمج في جو الرواية الشعري، وأن يظل مندمجا فيه حتى يودع إلى الأبد تلك الحياة

الوادعة القديمة الجميلة.. الحياة التي تطالب الآن بقرابين الفداء من ذات أفرادها لكي يطهروها بدمائهم من خطيئات الماضي وأدرانه.

لقد انطلق الجمهور يحيينا ويدمي أكفه بالتصفيق لنا.. ثم أخذ يغادر المسرح في نظام وسكينة وصمت.. ثم.. من يدري؟ لعل الكثيرين منهم ذهب من فوره إلى متاريسهم وخنادقهم.. إذ لم تمض لحظات حتى أخذ الرصاص يدوي في الشوارع، ونحن لا نكاد نجد ما نستر به أجسامنا في طريق عودتنا إلى بيوتنا في صميم هذا الليل المحارب!

وفي حلك الظلام لقيت قسيسا فقلت لنفسي: "إنهم يطلقون الرصاص هناك.. ونحن هنا نقوم بواجبنا.. هو إلى كنيسته.. وأنا في طريقي إلى المنزل من المسرح. هو.. ليصلي ويستغفر.. وأنا.. من معبدي الذي كنت أخلق فيه آيات الفن لمن ينشدون الراحة والطمأنينة!".

وهكذا اندلعت نيران الثورة الثالثة، وأخذ مسرحنا يفتح أبوابه على مصاريعها لسواد الشعب بصفة خاصة، ويغلقها– مؤقتا– في أوجه الطبقة الخاصة المهذبة، وكانت حفلاتنا كلها بالمجان لكل من يحمل تذكرته من المصانع والمعامل والمنشآت التي أرسلنا تذاكرنا إليها، ومن ثمة كنا وجها لوجه مع هؤلاء النظارة الجدد عقب اندلاع الثورة مباشرة.. أولئك النظارة الذين كانت غالبيتهم، إن لم يكونوا جميعا، ممن لا يعرفون عن مسرحنا شيئا.. بل عن المسارح الأخرى كلها.

ولكن مسرحنا كان في الليلة الماضية فقط، ليلة أمس، مكتظا بهذا الجمهور القديم.. الجمهور الذي بنيناه وأنمينا مواهبه الفنية خلال عشرات من السنين.. فكيف يا ترى نستطيع الليلة مواجهة هذا الجمهور القديم، وما الحيلة في ترويضه في هذا اللقاء المفاجئ، وهو لا يدري عنا شيئا، ولا يعرف المهمة التي نقوم بها، بل هو يجهلنا بقدر ما نجهله، ولا يستطيع في أغلب الأمر أن يحيا معنا في هذا الجو الغريب عليه كل الغرابة، واضطررنا اضطرارا إلى تعليم هؤلاء السادة الجدد

منذ افتتاح الرواية كيف يجلسون في هدوء.. وكيف يحسنون الإصغاء دون أن ينبسوا ببنت شفة، وكيف يحضرون إلى المسرح إلى الميعاد المناسب.. وألا يدخنوا، وألا يأكلوا البندق أو "يقزقزوا اللب!" في أثناء التمثيل، وألا يحضروا معهم الأطعمة مهما كان لونها لكي يتناولوها في المسرح.. ومما علمناهم أيضا وجوب ارتداء أبهى ملابسهم لكي ينسجموا وجو هذا الجمال الفني الذي كان معبود الجماهير داخل المسرح، وكان هذا كله من أشق الأعمال في أول الأمر. وحدث مرتين أو ثلاث مرات عقب انتهاء تمثيل أحد فصول الرواية أن كنت أضطر إلى الخروج أمام الستار لأرجو هذا الجمهور المحتشد الذي كان لا يزال على فطرته، ولا يزال غارقا في ظلمات الأمية.. لأرجوه باسم إخواني الممثلين أن يوفر لنا جوا هادئا خاليا من الشغب الذي يتلف روح الفن الرفيع الذي نعرضه، كما يتلف أعصاب الممثلين فلا يمكنهم أن يقوموا برسالتهم على الوجه المطلوب.

ثم حدث أنني لم أستطيع كبح جماحي في إحدى المناسبات، وأفلت مني زمام أعصابي، فخاطبت الجمهور بلهجة حادة أكثر مما كان ينبغي، وقابل المتفرجون كلامي بصمت عميق وإصغاء تام، وها أنذا إلى اليوم، لا أستطيع أن أتصور كيف نجح هؤلاء المتفرجون في ضبط أعصابهم.. فلم يذكروا مما حدث شيئا.. أي شيء.. بل هم قد راحوا يوصون غيرهم من الزائرين بوجوب مراعاة آداب الجلوس في المسرح.. وكان من أثر هذا أن استتب النظام في الليالي التالية.. وسكتت الصحافة فلم تذكر مما حدث شيئا، ولم تشر بحرف واحد إلى ما كان مني. فيا عجبا كل العجب! كيف حدث هذا التبدل التام الكامل في سلوك الجماهير بعد تلك الليلة وبعد ما حدث فيها؟ لقد كانوا يحضرون إلى الصالة فيأخذون أماكنهم في سكون وصمت ونظام قبل ارتفاع الستار بخمس عشرة دقيقة على الأقل.. ولم يكن منهم من يشعل لفافة أو يكسر بندقا أو "يقزقز لبا".. ولم يكونوا يحضرون معهم أي طعام، وكنت حينما أفرغ من التمثيل، وأمر لأمر ما في مماشي المسرح، أسمع الأولاد وصغار الشبان يتهامسون، محذرين بعضهم

ومحذرين المتفرجين القريبين منهم بوجوب التزام الصمت.. لأن: "ستانسلافسكي قادم!!".

لقد شهدت مسرحنا في أثناء الحرب وفي أثناء الثورة جماهير ضخمة من المتفرجين– جماهير من كل لون، ومن جميع الأقاليم الروسية ومن جميع الجنسيات التي تتكون منها روسيا، ولو كانت الجبهة الغربية قد انهارت أمام العدو لأمكن أن تمتلئ موسكو بقادمين جدد ممن كانوا يلتمسون راحة لأعصابهم وسلوانا لنفوسهم بين جدران المسارح. لقد كان هؤلاء المتفرجون الجدد يجلبون معهم عاداتهم بكل ما فيها من سجايا حميدة وانحرافات ذميمة، وكنا نحن نضطر أن نعلم هؤلاء جميعا وننشئهم وفقا لنظام مسرحنا، ولم نكد نتقدم في هذا السبيل حتى حلت بروسيا العزيزة ضربة شديدة جديدة من ضربات القدر، وأخذ سيل بعد سيل من المغتربين يفد إلى موسكو من كل صوب.. من الشمال ومن الشرق ومن الجنوب.. وكانوا يعودون إليه أبدا. ثم ما كادت الثورة تنشب في البلاد حتى كان مسرحنا قد شهد من طبقات المجتمع أنواعا شتى– لقد تقلبت عليه في إحدى الفترات آلاف من الجنود، وفي فترة ثانية مندوبون ووفود من جميع أطراف روسيا. وفي فترة ثالثة جماهير من الأطفال والشباب.. وأخيرا جاء دور الطبقات العاملة والفلاحين. لقد كانوا جميعا متفرجين بأحسن ما تعنيه هذه الكلمة. لقد كانوا يفدون على مسرحنا لا بوصفهم متفرجين طائرين، بل كانوا يفدون علينا بقلوب واجفة.. بقلوب من ينتظر أن يرى شيئا جديدا هاما.. شيئا لم يسبق لهم أن شهدوه من قبل.. ولا علم لهم به. لقد كانوا يعاملون الممثلين معاملة مثالية كلها عبادة وكلها إعجاب مؤثر.. إلا أن الذي يدعو إلى الأسف أن فترة القلق التي كان لابد أن تصحب الثورة في خطواتها الأولى قد جلبت معها أعدادا حاشدة من أولئك الأدعياء الذين لا موهبة لهم ولا عبقرية فيهم ممن يسمون أنفسهم فنانين مسرحيين. لقد ظهر قوم لا حصر لهم ممن لا يمتون بصلة ما إلى الفن اللهم إلا قدرتهم على استنزاف دمه، وما لديهم من مهارة من التسلق كالنبات الخبيث حين

يتعلق بالدوح الشامخ مادام في تعلقه هذا غذاؤه وحياته! لقد كان هؤلاء الطفيليون يتخذون من المسرح حرفة طيبة تدر عليهم سمنا وعسلا. وأخذوا من ثمة يساوموننا مساومة لا مطمح لها ولا غرض منها إلا الربح المادي.. يساوموننا نحن.. نحن الذين لم يكن لنا هم طول حياتنا إلا خدمة الجمال والفن الخالص النبيل، وقد أضرت مساومتهم هذه أضرارا وخيمة بالعلاقات بين الممثلين وبين المتفرج الروسي السليم النية، الطيب القلب، وفضلا عن هذا، فقد كانت بعض الظروف المادية بعد سنة ونصف سنة من ابتداء الثورة قد اضطرت الحكومة إلى إجراء بعض التعديلات في سياستها نحو المسرح.. ومن ذلك أنها سمحت لنا بفتح أبواب مسرحنا لذلك الجانب الأوسع ثراء وأكثر غنى من جمهورنا، وهو الجانب الذي كان أكثر قدرة من غيره على تحمل عبء النفقات الباهظة التي يتطلبها المسرح.

لقد كانت مأساة قابيل **Cain**، تلك المأساة الفلسفية التي نظمها الشاعر الإنجليزي بيرون، أحسن محك لهذا الصنف من المتفرجين الذين قدموا إلى مسرحنا من صفوف الطبقة الكادحة.. وبالأحرى طبقة الفلاحين، وكان قد قام بالدور الأول فيها ممثل المآسي العظيم ليونيد ليونيدوف، إن هذه المأساة ليست إلا رسالة فلسفية في صورة مسرحية، والذي يتولى إخراجها يجب ألا يجعل في باله إلا هذه الطبقة المهذبة المثقفة من خلاصة المتفرجين.. إلا أن الذي أذهلنا هو ازدحام الصالة في التدريب النهائي "بالملابس والمناظر" بجمهور غفير من العمال والفلاحين الذين كانوا ينصتون إلى ما يسمعون فوق خشبة المسرح في سكينة تامة وإصغاء عميق. لقد كان جو هذه المنظومة المسرحية المفعم بالجد والفكر يشل أيديهم فلا يطلقونها بتحيات التصفيق المسرحي المعتاد، حتى لقد ظل هذا الجمهور الرزين الرصين جالسا في مقاعده فترة طويلة بعد نزول الستار الأخير.. ثم أخذ ينصرف في نفس السكينة ونفس الوقار، ودون أن يأتي بحركة.. وكأنه كان يغادر معبده المقدس بعد انتهاء الصلاة.

وقد اضطررنا بسبب مرض بعض الممثلين إلى التعجيل برفع هذه الرواية من

برنامجنا.. إلا أننا مع ذاك ظللنا زمنا طويلا نتلقى كثيرا من الاستفهامات وفيضا لا ينقطع من أسئلة الجمهور الساذج السليم النية عن موعد عودتنا إلى عرض مأساة قابيل.

وسرعان ما حلت بنا بعد ذلك كارثة أخرى. فلقد ذهبت مجموعة من ممثلينا في رحلة زائرة إلى مدينة خاركوف، وكان من بينهم كاتشالوف وكنبر وجومانوفا وماساليتينوف وباكشييف.. ثم فصلت بيننا وبينهم جيوش دنيكين التي هجمت هجومها غير المنتظر في هذه الفترة، ومن ثمة عجز إخواننا هؤلاء عن اختراق جبهة القتال، وظلوا بعيدين عنا سنوات عدة بقيت فيها فرقتنا الرئيسية مشطورة شطرين.

واضطرت بقيتنا الباقية إلى اهتبال أي فرصة لإخراج أية مسرحية جديدة، وإلى عمل المستحيل للاستمرار في عرض مجموعة رواياتنا القديمة.. وكان هذا هو بالضبط ما واجهه إخواننا المنقطعون عنا في الناحية الثانية من الجبهة، ولم يكن أمامنا إلا أن نسد الثغرات بممثلين من الاستوديوهات، وبممثلين آخرين ممن لم يكن لهم شأن بفن المسرح الراقي على الإطلاق.

الفصل الستون

ستوديو الأوبرا



كيف نلقي الشعر في الرواية المسرحية المنظومة وكيف نلقيه في الأوبرا؟.. أوبرا موسكو تقرر الارتفاع بالناحية المسرحية في أوبراتها فكيف؟.. المؤلف يقترح أن تنشئ الأوبرا ستوديو "معهدا" يتردد عليه فنانوها لاستشارة المؤلف في مشكلاتهم التمثيلية ويدرسون فيه برنامجا منظما يضعه هو بنفسه.. الاحتفال بافتتاح الأستوديو.. بدء الدروس والتمارين.. كبار الفنانين يتتلمذون بروح رياضية عالية.. تعارض الدروس وحفلات الأوبرا.. عقبات كثيرة.. الميزانية ودائما الميزانية!.. مواد جديدة لم يسبق تدريسها مع لزومها للممثل وممثل الأوبرا بخاصة.. مذهب ستانسلافسكي يصبح دينا مسرحيا جديدا..

لقد كانت الطريقة البشعة في إلقاء الشعر في رواية "موزار وساليري" تشغل بالي وتملأ قلبي هما وجزعا. لقد كانت طريقة لم يقبلها أحد، ولم يرض عنها النقاد،

وأخذوا عليّ فيها الإيقاع البطيء، بل اتهموني بسببها بأنني قضيت على الإيقاع قضاء مبرما، هذا في الوقت الذي كانوا يمتدحون فيه طريقة المسارح الأخرى في إلقاء الشعر.. الطريقة التي كنت أنا أستبشعها وأفر منها فرار الناس من الطاعون. لقد كنت أقبل أن أقوم بأي شيء إلا أن ألقي الشعر بهذه الطريقة الشائهة التي كانوا يلقونه بها، وذلك لأنني كنت أفضل ألا أقرب الشعر مادمت مطالبا بأن ألقيه بهذه الطريقة التي كانت في نظرهم هي الطريقة المشروعة، أو الطريقة المعتمدة التي لا مناص منها من حيث الوزن الشعري والنغمة الموسيقية. إن مناط الإيقاع ليس في تشديد الركز على التفاعيل وتقطيع أوصالها لبيان أسبابها وأوتادها. وأنا لا أطيق هذه النغمات التي تشبه المشية العسكرية في إلقاء الشعر، وإني ليكاد يستولى عليّ النعاس عندما أسمع أحدا وهو يلقي الشعر بهذا الصوت الوقور الرتيب، وبهذه النغمات الملونة التي تعلو مرة وتسفل أخرى، وأنا لا أحتمل هذه الوثبات الصوتية التي تقفز هنا، ثم تهبط هناك بحسب مقتضيات الصنعة العروضية. إنه ليس ثمة ما هو أكثر حوشية من الصوت المصنوع الذي يتكلف صاحبه الرقة، ويتظاهر بالوجدان الشاعري وهو يلقي المنظومات الغنائية بطريقة يرتفع فيها وينخفض كما ترتفع وتنخفض موجات الغدير في جو ساكن، وأحسب أنه ليس في الدنيا أبشع ولا أشنع من وجود منشدات شابات في فرقة موسيقية.. منشدات لطيفات، لكنهن يقفن وقفة متكلفة، يصطنعن فيها الشعور العميق، ولا عمل لهن إلا أن يلقين من كتاب قرنفلي اللون مجلد بالمخمل، شعرا غثا باردا من قبيل:

"أيها النجم الصغير.. أيها النجم الصغير.. لماذا تقف ساكنا هكذا؟".

وقد تلطفت المقادير فمدت إلى يد معونتها مرة ثانية. لقد أرادت أوبرا موسكو العظيمة أن ترتفع بمستوى الناحية الروائية، أعني الناحية المتصلة بالمسرحيات، في أوبراتها، وأن تضعها في مستوى أسمى مما جرت عليه حتى ذلك الوقت، وطلبت إليّ مسرح الفن بموسكو أن يعاونها في هذا السبيل، ووافق كل من نميروفتش دانتشكو ولوزهسكي على أن يخرجا إحدى الأوبرات. أما أنا فعرضت تأسيس

ستوديو يستطيع شباب الفنانين فيه أن يستشيروني في مشكلات التمثيل المتصل بالأوبرات، وأن يتلقى من هم أصغر سنا منهجا دراسيا منظما أضعه لهم بنفسي، وأراعي فيه المواد الضرورية لهم، ولابد من نجاحهم فيه، وقد قوبل هذا التقارب بين أوبرا موسكو وبين مسرح الفن بحماسة بالغة، وأقيمت من أجل هذا في ديسمبر سنة ١٩١٨، أو يناير ١٩١٩- لا أذكر بالضبط- مأدبة حافلة من تلك المآدب التي حدثتك عنها من قبل، نزل فيها ممثلو المسرح الفن ضيوفا على ممثلي مسرح الأوبرا، وقضينا أمسية كاملة في مرح ومسرة وجو روحي فياض بالمشاعر الرقيقة التي لا تنسى. وكانوا قد أعدوا منصة في مدخل المسرح، ووضعوا موائد كثيرة في الطرقات والمماشي.. موائد حافلة بكل ما لذ وطاب.. وقام فنانو الأوبرا وبريمادوناتها- راقصاتها الأولى- بخدمتنا وتوزيع الطعام والشراب علينا.. وما كان أغلى الطعام والشراب في تلك الأيام الجائعة.. الظامئة! وكنا جميعا نرتدي السواريهات- ملابس المساء- وكان بعض السبب في هذا هو أن أردية الرقص الطويلة وملابس السهرة التي كان الفنانون يظهرون بها في الحفلات الموسيقية كانت ذات مظهر مناسب أفضل مما كانت عليه ملابس الحياة اليومية المعتادة التي وصلت في ذلك الوقت إلى حالة يرثى لها.

ولم تكد فرقة مسرح الفن تصل إلى مسرح الأوبرا حتى وقف جميع عازفي الفرقة الموسيقية وراحوا يعزفون قطعة رائعة أعدت لتلك المناسبة بخاصة. ثم بدأت حفلة العشاء الفاخرة التي يسودها روح من الود والإخاء والأحاديث اللطيفة والخطب الفكهة والتحيات المتبادلة، وبعد ذلك أخذ كثيرون من نجوم الأوبرا يغنون الأغاني المشجية فوق المنصة، ومن هؤلاء بعض المشاهير من أمثال نزهاندوف وسميرنوف وبتروف.. حتى إذا فرغوا نهضت أنا، ومن بعدي موسكفين، لنلقي بعض قطعنا. ثم قدم ممثلو الاستوديوهات بمسرح الفن بعض القطع المسلية التي من قبيل ما كانوا يقدمونه في حفلات الكرنب في أيامنا الخالية.. أيام الصبى وعهد الشباب. ثم ختمنا ذلك كله ببعض الرقصات المختلفة.

وبعد أيام اجتمعت بالمنشدين والمغنين في مدخل مسرح الأوبرا، وشرعت أحدثهم حديثا أخويا عن فنون المسرح وفن الأوبرا بخاصة، وتلقيت منهم سيلا من الأسئلة كنت أجيب على كل منها إجابات عملية.. أي أنني كنت أستعين على شرحها بالتمثيل مرة وبالغناء مرة أخرى.. الغناء بقدر ما أستطيعه وأحسنه طبعا، وهنا أخذت تستيقظ شيئا فشيئا تلك البقايا القديمة التي رسبت في أغوار روحي من تلك المشاعر الماضية، المشاعر العزيزة الغالية التي استقرت في الأعماق من دراستي مع الفنان الخالد كوميسارجفسكي الأكبر في فنون الأوبرا.. وهنا أيضا أخذ يستيقظ ذلك الغرام القديم بالتمثيل المسرحي الإيقاعي في أثناء الغناء.. هذا الغرام الذي لم أشف منه غلتي يوما ما.

وليس يهمني هنا أن أقول كيف كان كبار المطربين يقابلون غنائي ذاك وتمثيلي هذا، والذي يهمني أن أسجل أنهم كانوا يصغون إليّ إصغاء عميقا شاملا، وأن كثيرين منهم كانت تلذهم تجاربي وتمريناتي، وأنهم كانوا يقبلون على هذه التجارب وتلك التمرينات بروح ملؤها الرغبة والجد وعدم الشعور بالخجل وهم يقومون بها أمامي وأمام إخوانهم.. هذا، وإن كان بعضهم قد أبدى شيئا من الأنفة بالفعل فلم يشأ أن يقف موقف التلميذ في هذه التمارين، وكان حسبه أن يحضر للاستماع والتفرج فقط، وهو يظن ظنا خاطئا أنه يكفي أن يشاهد ما يجرى ليحفظ ويتعلم كل تدرجات الصوت المسرحي.. تلك التدرجات التي لا يمكن أن تنفع فيها المشاهدة، والتي لابد لها من التمرين المنظم المتصل، إذا أراد الإنسان أن ينتقل من حالة في فن الغناء إلى حالة أعلى وأقوى، ولقد تقدم بالفعل أولئك الذين حرصوا على تطبيق تمريناتي تطبيقا عمليا ودراستها دراسة علمية.. ولم يمض زمن طويل حتى لفتوا الأنظار إلى جودة تمثيلهم. أما الذين لم يدرسوا ولم يتمرنوا فقد راحوا يعزون أنفسهم بعدم ضرورة فن التمثيل لمن يقوم بالغناء في الأوبرا.. بل بالغوا أكثر من ذلك فأنكروا فائدة هذه الدراسات التي كنا نقوم بها، ويقوم بها زملاؤهم في ستوديو الأوبرا، وهذا شيء عادي يطرأ على نفسية الزملاء في مثل هذه الأحوال.

وقدم عدد قليل من المغنيين الذين قدروا الأستوديو الجديد حق قدره قرابين عظيمة إلى مذبحه المقدس، وسلكوا سلوكا كله بطولة وكله شجاعة. لقد كانوا يعملون بلا أجر، وفي فترة قلقة لم يكن النظام قد استقر فيها بعد في المدينة الكبيرة بعد تلك الحركات التي سبقت الثورة، عندما كان من الخطر الكبير السير في الشوارع ليلا، لما كان يجري فيها من حوادث السطو والقتل وإطلاق الرصاص، وكم من مغن حسن الصوت كان يضطر إلى المشي فوق الثلج والأرض المجللة بالصقيع والمياه الباردة دون أي وقاء يحمي قدميه اللتين تبرز أصابعهما من نعليه الممزقتين.. وبالرغم من هذا كله كانوا يحافظون محافظة تامة على الحضور إلى الأستوديو في مواعيده المقررة.

إلا أنه كانت توجد مع ذلك ظروف لم يكن في وسعهم مجابهتها أو التغلب عليها. فمن ذلك مثلا عملهم في حفلات الأوبرا في الوقت الذي كان يجرى العمل فيه في الأستوديو.. ومن ذلك أيضا اضطرارهم للعمل في الحفلات الموسيقية المأجورة لكي يكتسبوا اللقمة التي تساعدهم على الحضور إلينا ليتعلموا!.. ولكن ماذا كان في وسعهم أن يفعلوا؟ إن الرواتب التي كانوا يحصلون عليها لم تكن تكفي لإعالتهم وإعالة أسرهم، ومن ثمة فلم يكن بد من عمل إضافي غير أعمال الأوبرا والحفلات الموسيقية يدر عليهم بعض الرزق.

لقد كانت الحفلات الموسيقية في ذلك الوقت شيئا مرغوبا فيه رغبة شديدة من الكتل الشعبية الجديدة التي تعلمت كيف تلتهم الفنون التهاما، ولم تكن الأمكنة في المسارح وصالات الموسيقى تتسع لهذه الكتل الكثيفة من سواد الأهالي، ومن ثمة أخذ بعضهم ينظمون الحفلات الموسيقية في المؤسسات والمنشآت الخاصة وفي أبنية الدولة، وحينما كانت الأعمال الاقتصادية تجرى نهارا كان الفن ينشر سلطانه ليلا، فترى موسكو كلها تغني وتمرح، ومن هنا اشتد الطلب على المطربين والممثلين بقدر افتتان الجمهور الجديد بالفن عن رغبة صادقة واهتمام خالص، مما كان عونا للفنانين، ومما أتاح لهم الوسائل الضرورية لتدبير أمور

معايشهم، وإن كان هذا قد حط من قيمة فن المغنين وأتلف من جوهره، وعرقل انتظامهم في دروس الأستوديو لتخلف بعض الذين كانوا يشتركون في أداء بعض شذرات الأوبرا، ويترتب على تخلفهم تعطل العمل مع الآخرين، وقد عجزت خلال الشتاء عن جمع مجموعة من أربعة مغنين للتدريب على قطعة معينة. فاليوم يتخلف "الندى!"(١) أو السوبرانو، أي صاحب أعلى صوت في المجموع، وغدا يتخلف الصادح "**Tenor**" وبعد غد يتخلف صاحب الصوت المتوسط "**Mezzo**"، وقد يحدث أن صاحب الصوت الجهير "**basso**" "الواطئ!" لم يكن يحضر إلا بعد الساعة التاسعة بسبب اشتراكه في الفصل الأول في رواية غنائية معروضة حاليا بمسرح الأوبرا، وكنا نبتدئ أحيانا في أول هذه القطعة الرباعية "**Tenor**" بدون الصادح، فإذا حضر، استأذن الجهير وانصرف مسرعا إلى حفلته الموسيقى، وهكذا نضطر إلى العمل بدونه.. وعلى هذا النحو لم نكن نستطيع الفراغ من إعداد بضع قطع من أوبرات مختلفة إلا في نهاية الموسم.. أي في الربيع.. وذلك بعد التغلب على هذه العقبات التي لا نهاية لها.. والتغلب عليها بشق النفس، ليلقيها عدد من مطربي مسرح الأوبرا الكبير في صالة الأستوديو أمام نخبة من الأخصائيين، وبغير أي مناظر أو زخارف، وبدون ملابس، لأن لباب هذا العمل الذي كنا نقوم به لم يكن في المناظر أو الزخارف أو الملابس.. فضلا عن عدم وجود الميزانية اللازمة لشراء هذا كله وإعداده الإعداد الضروري، وكان هذا التدريب الخاص.. أو قل.. الحفلة الخصوصية.. يحظى بنجاح كبير.. ويثير قدرا هائلا من المناقشات والجدل والبحوث التي لا تنتهي. غير أن الأهم من هذا كله هو إيماني بعد نجاحه هذا النجاح بأنني يمكن أن أكون شيئا ذا بال.. وبالأحرى شيئا ربما عاد بالنفع على فن الأوبرا.

وفي الموسم التالي وافقت على مواصلة العمل بأستوديو الأوبرا، ولكن وفقا

---

(1) "**Soprano**".

لشروط جديدة. لقد اشترطت أن أختار أعضاء الأستوديو من شباب المغنين، على أن يدرسوا دراسة مكينة متينة تحت مراقبتي وبإرشادي عددا من المواد قبل أن يسمح لهم بالظهور على مسرح الأستوديو بوصفهم فنانين معترف بهم، وعلى هذا أنشأت عددا من الفصول لدراسة هذه المواد التي لم يسبق أن درستها المدارس الأخرى التي تعلم فنون الأوبرا من قبل.. وهذه الدراسة النظرية والعملية هو ما أطلقوا عليه طريقة أو مذهب ستانسلافسكي.. الذي يتألف من تمرينات عدة في تطوير الإحساس بالإيقاع والارتقاء به، لا في الحركة فقط، ولكن في الإحساس الداخلي "الروحي" وفي حاسة البصر، وما إلى ذلك كله أن تربية حاسة "البصر" أو سمها الفراشة إذا شئت، هي تمرين تلك الإشعاعات الروحية الصادرة عنا بحيث إذا خرجت منا عرفنا كيف نعيدها إلينا ثانية.. فهذه الإشعاعات الصادرة لها حركة، وما دام أن لها حركة فإن لها– ولابد– سرعة منتظمة[١] وإيقاعا[٢].. وهذا نفسه يصدق على حاسة اللمس. فلكي نميز الحرير من القطيفة نرانا بحاجة إلى سرعة منتظمة وإيقاع يختلفان من السرعة والإيقاع اللذين نحتاج إليهما إذا أردنا أن نميز بين الشوك وشعر فرشة الملابس، ولكي نميز بين شذى النشادر وعرف الزنبف نرانا بحاجة إلى سرعتين وإيقاعين مختلفين، وإذا حدث أن تشمم أحدنا عطر النشادر بنفس السرعة ونفس الإيقاع اللذين يتشمم بهما شذى الزنيق لعرض أغشيته المخاطية الإنفية للاحتراق الذي لا شفاء لها من بعده. لقد حاولت بسلسلة متنوعة من التمرينات أن أنمي في تلاميذي الإيقاع الداخلي "أعني الروحي أو النفسي" لهذا النشاط غير المنظور الذي تصدر عنه الحركة والفعل، وليس هذا الإيقاع الخارجي "أو السطحي أو الظاهري أو الشكلي!" للحركة والفعل. وبهذه الطريقة أمكنني أن أنمي في هؤلاء التلاميذ الإحساس بالحركة والإشارة والمشي وجميع ما يتصل بالنبض الداخلي للحياة، وكانت هذه كلها وسائل عملية ومباحث تدريبية خالصة لم

([1]) Tempo.
([2]) Rhythm.

أكتف فيها بمجرد الكلام النظري الذي لا قيمة له مطلقا.. إنها وحدها هي الوسائل التي لها فائدتها في عملنا، وقد يكون من الخطأ أشد الخطأ أن ننظر فيها إلى أي أسس علمية، تلك الأسس التي أشعر بأنني أبعد الناس عنها. لقد كان الطلبة يعيشون ساعات وساعات في إيقاع ساحر بصحبة التقاسيم التي يقوم بها عازف البيانو، شارحين شرحا عمليا كيف يحسون هذه الموسيقى، وكيف تقع أصداؤها من جوارحهم، وقد تعلموا أيضا كيف يعتمدون على نفس هذه القاعدة من الإحساس بالإيقاع والفعل الداخلي "الروحي" في مشيهم وتمريناتهم الرياضية وحركاتهم التشكيلية وسائر التمرينات الأخرى التي يتضمنها "مذهبي" لتنمية الوعي الصحيح بالذات.. ذلك الوعي الذي يلعب فيه الإيقاع دورا عظيما هاما. لقد كانت ثمة سلسلة بأكملها في التمرينات ذات الدرجات والمراتب المختلفة لتنمية النطق والكلام، لأنني كنت أبذل قدرا عظيما من العناية التي لا تعدلها عناية لتطوير كل ما يلقى في الأوبرا من كلام أو غناء.

الفصل الحادي والستون

حياتي في الفن

خاتمة

هل يصبح مذهب ستانسلافسكي قديما؟.. الفن يتقدم بتقدم الزمن.. وجوب انتفاع الشباب بتجارب الكهول.. الفن ميراث أجيال طويلة وليس من عمل جيل واحد أو شخص واحد.. قد يكون عهد الرواية انتهى ولكن الفن الذي فيها باق لا يموت.. لابد لكل منا أن يشعر برسالته وديانته الاجتماعيتين الثقافيتين.. هل ولد الممثل الكامل الخالي من العيب؟.. الطريق الرئيسي إلى الفن الصحيح.. الطبيعة تعلمنا دائما ولا يستطيع أحد أن يخدعها أبدا.. ليست الموهبة أو الإلهام كل شيء ومن اعتمد عليهما فقط قتل نفسه.. والتكنيك أيضا ليس كل شيء.. تسعة أعشار عمل الممثل ينحصر في الخطوة الأولى.. نصيحة ممثل عظيم.. أيها الممثلون، تدربوا وادرسوا واقرأوا حتى تموتوا.. النتيجة التي انتهى إليها المؤلف.. الفرق الأساسي بين فن التمثيل وسائر الفنون الأخرى.

وبعد يا عزيزي القارئ.. إنني لم أعد صغيرا ولا يافعا.. وها هي ذي حياتي الفنية تقترب من نهايتها.. من آخر فصولها.. وحركة النشوء والارتقاء الحاضرة في فنون المسرح تبدأ دورة جديدة من دوراتها الأبدية في غضون الزمان، وأنا ألمح تكرارا لما سبق أن رأيته في فجر حياتي الفنية.. تكرارا يأخذ هذه الصورة أو تلك، وبدرجة قد تكون أكبر وقد تكون أصغر مما كان يجرى في تلك الحياة، والزمن يكاد يعيد نفسه، فكما كان الأمر في أيامنا، حينما كان ناس جدد يظهرون، ومثل جديدة تظهر.. وأحلام ومطالب ومعارك حامية من النقد والقلق والثورة النفسية.. و.. وغرور وخيلاء.. كذلك الحال اليوم.. وسيستمر هو الحال إلى الأبد. إن عباقرة

جديدين يولدون، وهم لابد كاتبون قوانينهم الجديدة التي تعتمد على ما يجد في حياتهم من ظروف جديدة. إن زملائي القدامى، وأنا أيضا، نقوم بأدوار هي بلا شك جديدة بالقياس إلينا. لقد أصبحنا ممثلي التجربة ونوابها، وها نحن أولاء ينظر إلينا اليوم بوصفنا قوما رجعيين، وواجب مقدس على أهل التجديد والابتكار محاربتنا والانتقاض علينا! والإنسان لا يستغنى عن أعداء يحاربهم ويحاربونه، ودورنا اليوم ليس دورا جذابا ولا شائقا كما كان دورنا بالأمس، ولكن– ما الحيلة.. ولكل جيل من الأجيال عيوبه ونصيبه من أوجه النقص والقصور، وأنا لا أشكو.. إنما أنا أقرر حقيقة.. وقد يكون من الإثم الذي لا يعدله إثم أن يشكو الفنان. لقد عشنا، وواجب علينا أن نحمد الله ونشكر فضله على أن يمد في عمرنا حتى نستشف في ضباب المستقبل ما سوف يأتي من بعدنا. إننا يجب أن نحاول فهم هذه المرئيات البعيدة التي تتخايل في الأفق.. هذا الهدف النهائي الذي يجذب بسحره ألباب الشباب، جيل اليوم، وجيل المستقبل! وما أظرف أن يستطيع الإنسان العيش حتى يشاهد ما يعتمل في صدور هؤلاء الشباب. إلا أنني في موقفي الجديد هذا لا أحب أن ألعب دورين مختلفين، لأنني أخشى أن أصبح رجلا: عجوزا شابا في وقت واحد.. بل أخشى أن أصبح في دولة الفن شخصا لا طعم له ولا لون.. أو.. مهرا له صورة الفأر.. أتملق الشباب، وأحاول أن أبدو شابا كما هم شباب، بمشاطرتي أذواقهم وإسهامي في معتقداتهم– أو أحاول أن أساير فارسهم المجلي.. فارس المقدمة.. بالرغم من انقطاع نفسي وتعثري، ولهوجتي في آثارهم مخافة أن ينكروني أو يغضوا من شأني.. وبالاختصار.. إني لا أحب أن أكون رجلا عجوزا شابا ذا شيبة بيضاء وصلعة جوفاء، يدلل كل مليحة هيفاء من بنات المدارس، ويحاول منافسة أحفاده من شباب اليوم.

أنا لا أحب أن أكون شيئا من ذلك.. بل لا أحب أن ألعب الدور الآخر أيضا.. الدور الذي هو على النقيض من ذلك الدور.. إني لأكره لنفسي أن أصبح هذا الرجل المحنك الذي عصرت التجارب أشطره كما يقولون.. الرجل الذي

يحسب أنه رأى كل شيء ومر على رأسه كل شيء.. الرجل الملول الغضوب الذي يضيق صدره حرجا بكل ما حوله ومن حوله.. وبكل جديد طريف.. الرجل الذي يحصى خطابا الناس ولا يغفر منها صغيرة ولا كبيرة، ناسيا ما كان يقع فيه هو نفسه من أخطاء وخطايا لا عدد لها حينما كان يقوم بأبحاثه القديمة الماضية.

إنني لا أحب في هذه السنين الأخيرة التي أودع بها الحياة شيئا آخر إلا ما كنت من قبل، وإلا ما أنا الآن، وإلا ما يجب أن أكون بقوة القوانين الطبيعية التي عشت وعملت تحت ظلها وبتوجيهها، ولا أزال أعيش وأعمل بموجبها في ميدان الفن.

ولله ماذا عساي أن أكون.. وماذا عساي أن أمثل في حياة المسرح قديمها وحديثها؟ هل في وسعي أن أظل، كما كنت في الأيام الخوالي، هذا الرجل الأريب اللبيب الذي يفهم كل ما يجرى حوله، وكل ما يضطرب في قلوب الشباب ويؤجج فيها نيران الحماسة وبجميع التفاصيل؟ أكبر ظني أنني لم أعد أستطيع أن أدرك إدراكا منظما الكثير من مطامح الشباب وما تضطرب به اليوم نفوسهم من آمال في عالم الفن، ويجب أن يكون الإنسان من الشجاعة بحيث يعترف بذلك ولا يخجل منه، وأنت تعرف مما رويته عليك كيف كنا نتعلم في أيامنا.. في أيام الطفولة وفجر الشباب.. وفي وسعك أن تقارن بين حياتنا وحياة هذا الجيل من الشباب الحديث الذي نشأ في ظروف من الضنك والشظف والتعرض للمخاطر. لقد نشأنا نحن في روسيا التي كان السلام يخيم على ربوعها.. وشربنا من كأس الحياة التي كانت تفيض يسرا وسعادة.. أما الجيل الحديث فقد نشأ في دنيا روعها الحروب وعضها الجوع بنابه.. دنيا المصائب والكوارث وسوء الفهم والكراهية المتبادلة. لقد ذقنا من الفرج والمرح والسعادة كؤوسا دهاقا، كؤوسا لم يشركنا فيها أحد ممن حولنا.. والآن.. ها نحن أولاء ندفع ثمن أنانيتنا. إن الجيل الجديد لا يعرف شيئا من المباهج التي عرفناها، وهو يجري وراء هذه المباهج ويخلقها حيثما اتفق.. وحسب ظروف الحياة المحدقة به.. إنه يحاول في كل لحظة أن يستعيد الشباب الذي

مضي، وأن ينعم به ويسعد بشيء مما فقده من أفاويقه! وليس من حقنا نحن الكبار "العواجيز!" أن نلومهم على شيء من هذا.. بل يجب علينا أن نعطف عليهم ونشاركهم مشاعرهم وأحاسيسهم وأن نتابع بأحسن التمنيات هذا النشوء وذلك التجدد المتفتح في دنيا الفن الجديد والحياة الجديدة التي تخلقها قوانين الطبيعة.

إلا أن هناك ميدانا لا أحسب أننا قد بلغنا فيه من الكبر عتيا بعد ونحن نستطيع في هذا الميدان أن نؤدي للشباب أعظم الخدمات، وأن نمد إليهم يدا من المعونة لا يمكن أن تجحد.. وذلك من ناحية معلوماتنا وتجاربنا، وثمة ما هو أكثر من ذلك، فالشباب لا يستطيع الاستغناء عنا في ذلك الميدان إلا إذا أراد بصراحته أن يعيد اكتشاف أمريكا التي اكتشفها كولمبس من قبل. ولنعلم أن الكثير من أعمال الخلق الفني لابد أن يقوم على كواهل الجميع.. شبابا وشيبا.. رجالا ونساء.. موهوبين وغير موهوبين، والناس جميعا مفطورون على أن يتناولوا الطعام بأفواههم والنظر إلى الأشياء بعيونهم والاستماع إلى الأصوات بآذانهم والتنفس برئاتهم.. والممثلون جميعا، وبلا استثناء يجب أن يتناولوا وجبات الفن البنائي وفقا لقوانين الطبيعة كما يجب عليهم أن يختزنوا ما يتناولونه في ذاكرتهم الذهنية والعاطفية، ويجب عليهم أن يعيدوا "تشغيل!" المادة التي يختزنونها في "معمل" تفكيرهم الفني وفقا للقوانين المشهورة التي قامت على كواهل الجميع.. ثم يجب عليهم أيضا أن يستولدوا صورة الروح الإنسانية وحياتهم، وأن يعيشوا هذه الصورة وهذه الحياة، وأن يجسموها بعد ذلك تجسيما طبيعيا.

أما في دنيا الإيقاع والحركات التشكيلية وقوانين الكلام وتصريف الصوت وطرق التنفس ومنطق الاستمرار في الأحاسيس الإنسانية.. فيوجد أيضا الكثير الذي لا يحصى مما ينهض على كواهل الجميع، ولم يقم به واحد بمفرده فقط والممثل البادئ يجهد طبيعته عادة إجهادا يفسدها ويصيبها بالعجز والعقم في هذا الميدان الذي تقوم به الفنون التي ذكرت على كواهل الجميع، ومن ثمة ففي وسعنا أن نساعده وأن نمد إليه يد المعونة، بل في وسعنا أن نجنبه العثرات والتعرض

للمهالك، ومن واجبه على هذا أن يستمع إلينا والإصغاء لما نسرده عليه مما نختزنه في واعيتنا من تجارب. لأن الانتفاع بتجارب الغير قمين بأن يوفر مجهودات ربما أنفقها أصحابها عبثا إذا صرفتهم كبرياؤهم عن الاستماع لنصائح غيرهم، تلك النصائح التي يمكن أن تحميهم من الوقوع في كثير من الأخطاء، والقيام ببحوث وتجارب فاشلة كثيرا ما قمنا بها من قبل، وما أكثر التجارب والأخطاء والعقبات التي قاسيناها، والتي يتعرض لمثلها كل من يشتغل فوق خشبة المسرح، وإنه لمن أوجب واجباتنا نحن الممثلين الكبار "العواجيز!" أهل التجربة أن نحذر أبناءنا الشباب ممن لم تتوفر لهم التجربة بعد، وبقدر ما نستطيع من التحذير، وأن نمنعهم من السير في الطريق الخاطئ غير الصحيح، ونحن بالطبع ملمون بالخطوط العامة لما يطمح إليه هؤلاء الفنانون الشباب.

إن الحياة التي صورها تشيكوف في رواياته قد انقضت ومضى زمانها، ولكن فنه لا يزال حيا وماثلا في أرواحنا، وكثيرون من الشباب لا يعرفون اليوم شيئا من تلك الحياة، لأنهم لم يظهروا في دنياهم التي يحيون فيها إلا بعد أن ولت تلك الحياة بزمن طويل. لقد كانت الثورات والحروب تخلق لحظات قاسية، وإن تكن لحظات هامة مسلية، في حياة الإنسان الذي كان يستمتع في يوم واحد منها، وربما في ساعة واحدة فقط، بما كان يستمتع به الرجل من رجال الجيل السابق في عشر سنوات كاملة، ولكي يعكس هذه الحياة اللامعة البهيجة.. هذه الحياة الحادة فوق خشبة المسرح، فلابد من الموهبة الخارقة، ولابد من الطاقة الداخلية الروحية العظيمة، والتكنيك العبقري اللامع، ولابد من المثل الأعلى، وشعور الإنسان برسالته وديانته الاجتماعيتين الثقافيتين، وليت شعري، كيف تتحد، أو كيف تتوحد كل هذه العناصر في إنسان واحد؟ إن الطبيعة تقسو عادة علينا نحن البشر، وما أندر ما تهبنا ما نحتاج إليه في تلك الحياة.. ومن ثمة، فالممثل الكامل الخالي من العيب لم يولد بعد، وحنين الشباب إلى أن يكونوا ذلك الممثل الكامل الخالي من العيب يجعلهم يساومون ويرضون بأنصاف الحلول عسى أن يستطيعوا تحقيق ما

يحتاجون إليه، ولو جزئيا، من المضاء ومن القوة في طاقتهم الفنية الخلاقة، وهم لا يبلغون النتائج المرجوة. لكنهم بالرغم من ذلك يحققون فتوحا مؤكدة لا غناء عنها، إلا أنها قد لا تقدر حق قدرها، وقد لا تطبق تطبيقا عمليا، وأهم ما يجب عليهم أن يلقوا بالهم إليه هو أن يحيدوا عن الجادة- أي الطريق الرئيسي الذي يسلكه الفن قدما من الأزل، والذي لا يعرف هذا الطريق الأزلي مكتوب عليه أن يخبط خبط عشواء في مسالك صماء مقفلة لا تنتهي به إلى شيء.. في منعطفات جانبية تسلمه إلى ظلام الغابة، وليس إلى النور والحرية.

وإذن.. فما هو طريق الفن الرئيسي هذا؟ إنه طريق النشوء الطبيعي، الذي يجب على الإنسان أن يسير فيه في غير عجلة ولا لهوجة، ولكن كيف، والثورة وجيل الثورة لا يعرفان الصبر ولا عهد لهما بالأناة، والحياة الجديدة لا تريد أن تتأنى ولا أن تنتظر، وهي تبتغي نتائج سريعة.. تريد أن يكون لها سرعة جديدة.. حثيثة، وهي بعدم اصطبارها حتى يتم ذلك النشوء الطبيعي الخلاق إنما تنتهك حرمة الفن وقداسته، وتحشوه بالحرافة اللاذعة في صورته ومحتوياته، ومثل هذه الحرافة في الطعام اللاذع هي من ناحية ذلك التغالي في مظاهر الترف، وتلك المناظر والملابس الزاهية، وهذا التحمس لكل ما يأتي به المستقبل، ولكل المؤثرات الإخراجية التي لا تخطر لأحد ببال.. ثم، التمثيل المبالغ فيه، والنغمة الكاملة الخاطفة- ومن ناحية أخرى تراهم يخلقون لك ألوانا من البساطة المنظرية المبالغ فيها.. أولا يضعون أمامك أي منظر من المناظر المسرحية على الإطلاق، أو يضعون لك في مكان هذه المناظر كل نوع من أنواع ما يسمونه الأرصفة "البارتكابلات" البنائية البسيطة، أو العجلات أو الآلات التي تدور أمامك بالفعل، أو الاختراعات الجاهزة التي لا "يدوش" المخرج دماغه في سبيل استنباطها، بحجة ما يتذرعون به من تلك البساطة القرعاء! إلا أن تلك البساطة الزائفة شر من اللصوصية الفنية في أبشع صورها. إنها تصرح وتولول بأعلى صوتها فوق خشبة المسرح، وتنقلب قذى في عين المتفرج فتؤذيه أضعاف ما تؤذيه مظاهر الترف

والمناظر الزاهية التي يركن إليها بعض المتفرجين.

إن أحد لا يمكنه أن يخدع الطبيعة أو أن يضحك على ذقنها أبدا، ولن يستطيع أحد أن يلغي طاقة الطبيعة العضوية الخلاقة ليضع مكانها هذا الزيف المسرحي من فقر مدقع في المناظر والملابس تارة، ومن ترف منظري ومظاهر براقة تارة أخرى، ولسوف يأتي ذلك الزمن الذي يتم فيه نشوء الفن دورته الموعودة، ولسوف تعلمنا الطبيعة نفسها طرقا ووسائل فنية نستطيع بها أن نفسر تلك الحرافة التي هي من سمات تلك الحياة الجديدة.

وأعود فأقول إن في وسعنا نحن الكبار أن نعاون هذا الجيل من شباب الفنانين في هذه العملية من عمليات النشوء الفني، لأن الكثير مما جربناه ومارسناه ممارسة عملية يتكرر في الوقت الحاضر، ولا يختلف إلا اختلافا اسميا مما سبق أن عرفناه من قبل، والأشياء الغريبة الشكل والمعقدة، والغامضة التركيب ليست ظواهر جديدة في الفن المسرحي، بل هي كانت موجودة دائما قبل اليوم بصورة ما من الصور وقد عرفها المولعون بالثورة على القديم والمولعون بالتجديد والابتكار، وهل عطيل كما كان يمثله سالفيني إلا شخصية مفجعة غريبة كل الغرابة؟ أو ليس جيفوكيني وفارمالوف شخصين من الشخوص الكوميدية المضحكة النادرة المثال التي لم تتكرر إلى اليوم قط؟ أو ليست حركة الماضي الأساسية التي كانوا يسمونها المذهب التأثري أو المذهب[1] الانطباعي هي التي لا تزال تحرك الفن في نفس الطريق الذي انتهى به إلى المذهب المستقبلي[2] والمذهب الحر[3].. فهذه الصور وتلك الأسماء صور وأسماء جديدة ولكن طبيعة النشوء وقوانينه الرئيسية هي هي لا يطرأ عليها تغيير أو تبديل.

---

(1) Impressionism.
(2) Futurism.
(3) Absolute.

إن ثمة أسطورة قديمة يهرف بها المخرفون خلاصتها أن الممثل لا يحتاج وهو فوق خشبة المسرح إلا إلى الموهبة والإلهام والموهبة منحة لا يعطيها إلا الله وحده، والإلهام لا يتنزل إلا من عند أبوللو رب الفنون، ومن ثمة فالممثل ألا يعتمد إلا عليهما.. وعليهما فقط، وهم يؤيديون مثل هذه الخرافة فيسوقون لك أمثلة من رجال عباقرة من طراز موخالوف الذي يؤدي ظاهرة تلك الفكرة لأول وهلة في حياته الفنية وهم لا ينسون الممثل كين كما تصوره الميلودرامة المشهورة، وكين هو الممثل الأخير الذي يجابهونك به لكي يؤيدوا خرافتهم تلك التي يهرفون بها، وهو مثل يدعم قولهم بلا شك في أعين أولئك الممثلين الذين لا يعلمون من أمر فنهم إلا قدرا قليلا تافها، والذين لا يعلمون شيئا قط من تكنيكه وأصوله الفنية، وأنت إذا حاولت أن تذكر لهؤلاء القوم أنك تؤمن بتلك الأصول الفنية وأنها ضرورة لا يستغنى عن الإلمام بها أي ممثل مهما كان عبقريا أو موهوبا حتى يصيحوا في وجهك: "إذن.. فأنت تنكر الموهبة وتكفر بالعبقرية!".

وهناك خرافة أخرى غير هذه الخرافة.. خرافة واسعة الانتشار بين من يمارسون فننا المقدس.. إنها الخرافة التي تزعم أن أهم ما يحتاج إليه الممثل هو التكنيك.. وهذا زعم ليس أقل بطلانا من الزعم السابق، والممثلون الذين من هذا الصنف، حينما يسمعونك تعترف بضرورة التكنيك سيصفقون لك أول الأمر ويفرحون بك، لكنك إذا حاولت أن تذكر لهم أن التكنيك هو شيء لا بأس به، ولكن بشرط أن يقوم على دعائم من الموهبة والإلهام والوجدان الأعلى ومعرفة الممثل كيف يحيا في دوره، وأن التكنيك ما وجد إلا لخدمة هذه الأشياء كلها، وأنه صالح تماما لإيقاظ المزاج الخلاق.. أنت إذا حاولت أن تقول لهم ذلك رأيتهم يهلعون ولم يستنكفوا أن يسالونك: "المزاج الخلاق! الحياة في الدور! إن هذه خرافات عفى عليها الزمان!".

أفليس خوف هؤلاء الذين يقولون لك هذا من العاطفة الحية النابضة، وخوفهم من أن يعيشوا في أدوارهم فوق خشبة المسرح هو سبب عجزهم عن أن يحيوا في

الأدوار التي يقومون بتمثيلها، وعدم إحساسهم بهذه الأدوار حينما يقفون فوق منصة التمثيل لأدائها أمام الجمهور؟

لقد أصبح هذان العيبان راسخين رسوخا قويا في أذهان الممثلين وفي قلوبهم– وأحسن ممثلي المدرسة الإلهامية– أعني الممثلين الذين يقولون بالإلهام دون أي شيء آخر، يبررون إخفاقهم إذا لم ينجحوا في أداء دور من الأدوار التي يعهد إليهم بتمثيلها بمعاذير واهية ما لها من أساس، ثم يقيمون سدا منيعا صعب المرتقى بين أنفسهم وبين التكنيك الفني، يبنونه على أساس من نفس هذه الخرافة التي تلوكها ألسنتهم عن الموهبة والموهوبين، وهم يقولون لك مثلا: "لقد أخفقت في هذا الدور لأنني لم أحسه بعد، وبمجرد أن أشعر في الإحساس به فسوف أحقق فيه نجاحا هائلا!".

أفليس قولهم هذا أشبه بقولهم: "إننا لا نمثل تمثيلا جيدا لأننا لا نمثل تمثيلا جيدا، ولكننا عندما نبدأ نمثل تمثيلا جيدا فسوف نمثل تمثيلا جيدا؟".. أليس هذا هو تفسير الماء بعد الجهد بالماء؟ إن تسعة أعشار عمل الممثل. بل تسعة أعشار أي عمل من الأعمال ينحصر في الخطوة الأولى.. الخطوة التي يبتدئ الممثل فيها يحيا في دوره حياة روحية، ويحسه إحساسا روحيا، وعندما تتم هذه الخطوة يكاد الدور كله يكون على أتم الاستعداد، ومما لا معنى له أن نترك تسعة أعشار عملنا لمحض الصدفة التي قد لا تجيء إلا نادرا، وقد لا تجيء أبدا، ثم لا نترك إلا عشر هذا العمل للفن نفسه، ولا بأس مطلقا من أن نتفق على أن المواهب النادرة والعبقريات الخارقة تحس الأدوار وتخلقها في الحال، لكن لنذكر أن القوانين لم توضع لتلك المواهب النادرة وهذه العبقريات الخارقة التي تضع قوانينها بنفسها لنفسها، إلا أن الذي يدهشني هو أنني لم أسمع قط عبقريا من هؤلاء العباقرة يقول: إن التكنيك الفني شيء لا ضرورة له، وأن الضروري هو الموهبة– أو أي الموهبة هي الشيء الهام وصاحب الصدارة، أما التكنيك ففي المحل الثاني.. أو أنه شيء ثانوي.. بل على العكس هو الصحيح.. فكلما زادت عظمة الممثل رأيته

أكثر شغفا بالتكنيك وأشد اهتماما بمقومات فنه، لا ينفك يوليها بالبحث والدرس والتنقيب.

ولقد قال لي يوما ممثل عظيم مرموق المكانة:

"إن الموهبة طالما كانت أكبر وأعظم، ازدادت حاجتها إلى التنمية والدراية الواسعة بأصول الصنعة ومقومات الفن، إن الممثل إذا كان صوته صوتا ضعيفا ثم راح يزعق ويحزق ويزيق صوته ضاق به سامعه وضج منه.. أما إذا حاول ممثل من طراز تاماجنو العظيم أن يزيف صوته العظيم لبدا شيئا شنيعا مرعبا".

وكان هذا جوابا لا يقوله إلا عبقري.

لقد كتب جميع الممثلين العظماء عن طرقهم الفنية.. عن وسائلهم في صنعة التمثيل.. عن التكنيك المسرحي الذي كانوا يتبعونه، وكانوا بالإجماع، وإلى آخر يوم من حياتهم يتعهدون تكنيكهم هذا ويقوونه بالتنمية والتطوير وذلك بوساطة الغناء والمبارزة- أعني المسابقة "الشيش"، والحركات الرياضية وسائر أنواع الألعاب، وكانوا لا ينفكون أعواما بعد أعوام يدرسون سيكولوجية الدور الواحدة ويحيون فيه بعيدا عن المنصة أو فوقها حياة داخلية "روحية". أما هؤلاء العباقرة الذين جاءتهم العبقرية عفوا هكذا أو كما يقولون "شيطاني!" فهم وحدهم الذين يفخرون بأن أبوللو يكلأهم بعين الرعاية ويقربهم منه ويمد عليهم ظله ويؤجج في صدورهم نيران وحيه وينزل عليهم بركاته وإلهامه.. ومن ثمة فهم في غنى عن موالاة تنمية مقومات تكنيكهم بما ننصحهم نحن به من وسائل هذه التنمية.. وحسبهم أن يحركوا أسرار الإلهام فيهم بشرب كأس أو كأسين أو تعاطي سم من سموم المخدرات لتتجلى في الحال طبيعتهم وتتألق مقدرتهم ومواهبهم وتؤتي أكلها قبل الأوان! وإلا فبالله عليك كيف نفسر ما يأخذ به نفسه عازف الكمان الذي يشترك في العزف مع فرقة أوركسترا على الكمان العاشر.. ما يأخذ به نفسه من التمرينات اليومية التي تستمر ساعات وساعات قبل الحفلة وإلا فقد قدرته على العزف؟

وكيف نفسر ما يأخذ راقص الباليه نفسه من تمرين كل عضلة من عضلاته يوميا ساعات وساعات حتى يحتفظ جسمه كله بمرونته ويؤدي عمله على ما ينبغي؟ ولما يأخذ كل من المصور والمثال والكاتب أنفسهم بالتمرين اليومي وممارسة فنونهم، ويعدون كل يوم يمضي بلا عمل يوما ضائعا وغير محسوب من حياتهم؟ فلماذا يشذ فنان المسرح عن هؤلاء فلا يأخذ نفسه بأي تمرين ولا أي عمل، ولا يبالي بقضاء أوقات فراغه في القهاوي والمشارب متكلا على ما ينزله عليه السيد أبوللو من وحيه وبركات فنه إذا جاء المساء؟

كفى! إن هذا لا يمكن أن يكون فنا مسرحيا أبدا هذا الفن الذي يتحدث عنه سدنته ورهبان هيكله بمثل ذلك الكلام الذي لا يخرج إلا من أفواه الهواة، إنه ليس ثمة فن من الفنون يمكن أن يستغني عن المرانة المستمرة وسعة العلم بدقائقه وطول التمرس به.

لقد انتهيت إلى نتيجة عجيبة بعد ما جربت في المسرح جميع الوسائل والطرق التي يمكن أن يستعين بها الإنسان لينتج عملا بنائيا خلاقا، وبعد الذي دفعتني إليه حماستي من تجربة جميع ألوان الإخراج وفقا لخطوط الطاقة البناءة جميعها، ووفقا لما يمكن استخلاصه من خطوط التاريخ وعلم السلوك، ووفقا لما عرفناه من أصول المذهب الرمزي والمذهب الخيالي.. الخ.. وبعد الذي عرفته من أصول الإخراج المسرحي في جميع صوره.. ومن كل المذاهب والاتجاهات الفنية، واقعية وطبيعية وتأثرية– أو انطباعية– ومستقبلية وبعد الذي بلوته من استعمال التماثيل والإخراج المعقد والإخراج البسيط المغرق في البساطة، والإخراج المبهرج والإخراج الذي يستعان فيه بالستائر والبرافانات والتل وجميع المؤثرات الضوئية والفنية.. أقول إنني انتهيت بعد هذا كله إلى نتيجة عجيبة هي أن ذلك بأجمعه لا معنى له ولا يمكن أن يخلق فنا مسرحيا داخليا.. أعني فنا خلاقا روحيا صادرا من الأعماق.. أعماق النفس الإنسانية.. لأن الحاكم بأمره فوق خشبة المسرح ليس شيئا من هذا كله.. ولا هذا كله.. إنما الحاكم بأمره فوقها إنما هو الممثل.. إلا

أنني– وا أسفاه– لا أستطيع أن أجد له ظهارة أو خلفية منظرية صحيحة لا يمكن أن تعرقل عمله الروحي المعقد، بل يمكن أن تساعد في جلاء هذا العمل وعرضه في أحسن صوره. إن الذي تصبو إليه إنما هو خلفية بسيطة، إلا أن التجربة دلت على أن هذه البساطة لا تكون إلا أحد شيئين، إما ثمرة من ثمرات التفكير الفقير والضحل، أو التفكير المسرف المغالى في السرف، وإني لا أعرف إلى اليوم طريقة من مع بها هذه البساطة التي هي ثمرة التفكير المسرف المغالى في السرف من فرض نفسها على واجهة المنصة في صورة أقوى من البهرج الشديد الذي يتخم العين بكثرة ما فيه من زخرف زائف مصطنع. لقد كانت بساطة البرافانات وستائر الزينة ذات الكرانيش وستائر المخمل وستائر المناظر المرسومة بساطة أبشع من السرقة، لأنها كانت تجذب النظر وتسترعي الانتباه أكثر مما كانت تسترعيها مناظر المسرح العادية التي ألفتها أعيننا، والتي تعودتها حتى أخذت تتناساها، وإذا لم يولد ذلك المصور العظيم.. العظيم جدا الذي يستطيع أن يعطي لأشد التراكيب والمجاميع المنظرية صعوبة تلك الظهارة البسيطة التي تعتمد في بساطتها على المهارة الفنية الحقيقية، والتي تصلح وحدها لوقوف الممثل أمامها كي يؤدي واجبه فوق خشبة المسرح.. أقول إنه إذا لم يولد هذا المصور العظيم فلن يسع الممثل أن يحلم إلا بمنصة متواضعة من ألواح خشبية يستطيع الظهور فوقها كما يظهر المغنون والموسيقيون ليفسر للناس بفنه وتكنيكه اللذين لا يأتيهما أي عون خارجي، من مناظر أو ديكورات أو نحوها الحياة الفنية الجميلة للروح الإنسانية في الأدوار التي يقوم بتمثيلها، غير معتمد في ذلك كله إلا على سجاياه الخارجية من حيث المظهر والحركات والإشارات، وسجاياه الداخلية، من حيث روحه وما يتدفق منها في الدور من إحساس وحرارة واستجابة.

إنه ليس ثمة فن من الفنون يمكن أن يستغني فيه صاحبه عن المهارة المكتسبة، وليس ثمة مقياس نهائي دقيق يمكن أن نقيس به كمال هذه المهارة، ومن الأقوال الحكيمة التي يجب أن نرددها نحن الفنانين على الدوام تلك الكلمة

البديعة التي قالها المصور الفرنسي ديجاس:

"إذا كنت تمتلك من المهارة الفنية في صنعتك ما قيمته مائة ألف فرنك فاحرص على أن تشتري بخمسة صلديات فوق ذلك!".

وهذه الحاجة الملحة إلى تحصيل الدربة والتجربة في أي صنعة من الصناعات التي تفتقر إلى المهارة والتمكن لا تتجلى في أشد صورها كما تتجلى في فنون المسرح، ونحن معاشر الممثلين والمخرجين لسنا كأحد من أهل الفنون الأخرى. فأهل الفنون الأخرى يستطيعون دائما تسجيل روائع هذه الفنون والاحتفاظ بها إلى الأبد، والمصورون مثلا يحتفظون بآياتهم الفنية في المتاحف والمجاميع، وأرباب البيان والفنون الكلامية يحتفظون بمثار قرائحهم في الكتب، والموسيقيون يسجلون ألحانهم ورقائق موسيقاهم في نوتهم الموسيقية، ورب مصور ناشئ يقف ساعات بعد ساعات أمام صورة من الصور ليتملى من طريقة تيتيان في التلوين، وما كان يحرص عليه فيلاسكيز من توافق وتواؤم وانسجام، وليعجب برسوم انجرس. ونحن تفتننا أشعار دانتي وقصص فلوبير التي ملكت ناصية الحسن فنقرأها مرة ومرة ولا نسأم من قراءتها.. وإنا ليمكننا اليوم أن نمعن النظر في كل ثنية وكل حنية من آيات باخ وألحان بيتهوفن.. أما في المسرح.. فوا أسفاه! إن آياتنا التي نخلقها فوق المنصة خلقا لا تعيش إلا لحظة من الزمن عابرة، وهي مهما بلغت من الجمال والفتنة لا يمكن بأي حال أن تبقى معنا أو توجد من بعدنا!

إن آيات الفن المسرحي لا تعيش إلا في موهبة الممثل ومقدرته الفنية فحسب، واستحالة تكرار الطابع الذي يتلقاه المتفرج يحد من دور المسرح بوصفه مكانا لدراسة فنون المنصة، ومن هذه الناحية لا يستطيع المسرح أن يمد الممثل المبتدئ بهذه الثمرات التي تستطيع كل من المكتبة والمتحف أن يمدا بها الكاتب والفنان، وقد يمكن بما جد في العصر الحاضر من إمكانيات ومخترعات أن نسجل أصوات الممثلين على أسطوانات وأشرطة، كما نسجل صورهم بما تشتمل عليه من

حركات وإشارات وإيماءات على أشرطة سينمائية، ومن الممكن أن يكون في ذلك قدر كبيرة من المعونة للممثل الناشئ، ولكن ليس في الدنيا شيء مطلقا يمكن أن يسجل لأحفادنا وذرارينا تلك المسائل الداخلية، الروحية، التي تسلكها أحاسيس الممثلين ومشاعرهم، ولا تلك الطرق الواعية الشعورية التي تؤدي إلى أبواب اللاشعور، وهو وحده، الأساس الصحيح الذي لا أساس غيره لفن المسرح. إن هذا هو الميدان الوحيد للتراث الحي. إنها الشعلة التي لا يمكن أن تنتقل إلا من يد إلى يد أخرى. الشعلة التي لا يمكن أن تنتقل من فوق خشبة المسرح كما تنتقل الكتب من المكتبة والصور من المتحف أو من المجموعة والموسيقى من النوتة الموسيقية.. بل الوسيلة الوحيدة لانتقالها هي التعليم الشخصي، وبطريق اكتشاف الألغاز من جهة، وبالتمرين والعمل الجدي المتصل الذي لا يفتر لكي تهضم هذه الألغاز وتتقبلها نفس الممثل من جهة أخرى.

إن الفرق الأساسي بين فن الممثل وسائر الفنون الأخرى هو أن كل فنان آخر قد يستطيع أن يخلق ويبتدع طالما كان مزاجه في لحظة من لحظات الإلهام. أما فنان المسرح فيجب أن يكون دائما سيد مزاجه والمسيطر عليه، ويجب عليه أن يعرف كيف يستدعيه فيطيعه ويسعى إليه عندما يهتف به وهو واقف فوق خشبة المسرح، وهذا هو سر الأسرار في فننا، وإذا انعدم هذا.. فلا فائدة مطلقا في أعظم طرق مهاراتنا الفنية، ولا ثمرة مطلقا في مواهبنا مهما عظمت وبلغت من الشأو البعيد، ومما يؤلم النفس ويضاعف الأسف، أن كبار أساتذة المسرح، باستثناء عدد ضئيل منهم، يطوون هذا السر عن شباب الممثلين بدافع الغيرة التي لا تخلق بهم، وقد أفضى جهل الغالبية العاملة بفن التمثيل لهذه الحقيقة– هذا السر.. إلى أن أصبح فننا فن هواة، وقد أدى عجز الممثلين عن كشف الطريق الشعوري الواعي الذي يؤدي إلى الطاقة الخلاقة اللاشعورية.. أدى بهم إلى تلك الأهواء الوبيلة التي جعلتهم ينكرون التنكيك الروحي، وبدلا من أن يتعمقوا في أغوار النفس وقفوا جامدين تصيبهم القشعريرة عند الطبقة السطحية من الصنعة

المسرحية، راضين بذلك الشعور الذاتي الزائف بدلا من الطاقة الخلاقة اللاشعورية، وأنا لا أعرف إلا طريقة واحدة لمقاومة هذه المخالفة الخطيرة الضارة بالممثل. أما هذه الطريقة فهي أن أصف في حدود مذهب، أو نظام، متوازن توازنا جيدا، كل الذي وصلت إليه بعد البحوث الطويلة، وبهذه الوسيلة أقدم للممثلين ولكل الذين تحدثهم أنفسهم باعتلاء خشبة المسرح مرشدا هاديا، وسلسلة من التمرينات التي يمكن أن تدلهم بطريقة عملية، وبالاندماج في مادة الأدوار التمثيلية، كيف يستطيع الممثل خلق الظروف المهيئة للإلهام المسرحي الصحيح، وكيف يمكنه بنفس الطريقة أن يبتعثه فيقبل إليه في أية لحظة من اللحظات الضرورية لفنه.

إنني حينما أرجع البصر إلى الطرق التي ضربت فيها خلال حياتي الطويلة في دنيا الفن أراني أكاد أقارن بيني وبين ذلك الباحث عن الذهب الذي يجب عليه أولا أن يأخذ سبيله أولا وقبل كل شيء وسط غابات لا يكاد يمكنه اختراقها لعله يجد مكانا يعثر فيه على عرق من عروق الذهب، ثم يأخذ بعد ذلك في غسل مئات الأطنان من الرمال والحجارة لكي يحصل منها على ذرات معدودة من تلك المادة النفيسة، وأنا شأني في هذا شأن هذا الباحث عن الذهب، لا يمكنني أن أوصي لورثتي بأعمالي هذه ولا بكشوفي تلك، ولا بما أصابني من خسائر أو أصبته من متع، أو حل بي من خيبة آمال.. إنما الذي أستطيع أن أورثهم إياه هو هذه الحبات المعدودة من الذهب.. الحبات التي أنفقت حياتي كلها في سبيل الحصول عليها.

والله أسأل أن يمدني بعونه في أداء هذا الواجب!

فهرس (الجزء الثاني)